DER SCHÖNE MENSCH

ALTERTUM

[illegible]

DER STIL

IN DEN

BILDENDEN KÜNSTEN ALLER ZEITEN

VON

GEORG HIRTH

I. BAND

DER SCHÖNE MENSCH IM ALTERTUM

EINE GESCHICHTE DES KÖRPERIDEALS
BEI ÄGYPTERN · ORIENTALEN · GRIECHEN

VON

HEINRICH BULLE
PROFESSOR DER ARCHÄOLOGIE
AN DER UNIVERSITÄT WÜRZBURG

3. AUFLAGE / 7. BIS 9. TAUSEND
MIT 322 TAFELN UND 171 ABBILDUNGEN IM TEXT

G. HIRTH'S VERLAG A.-G. / MÜNCHEN 1922

*
GEDRUCKT UND GEBUNDEN BEI KNORR & HIRTH, G. M. B. H.
MÜNCHEN

DEM ANDENKEN
MEINER FRAU

ZUR DRITTEN AUFLAGE

Der Inhalt dieses Bandes und die Betrachtungsweise sind gegenüber der zweiten Auflage in der Hauptsache unverändert, in Einzelfragen sind die Fortschritte des letzten Jahrzehnts eingearbeitet. Die Form des Textes hingegen ist aus naheliegenden äußeren Gründen durchgreifend gekürzt worden. Der Verfasser hofft mit weniger Worten nicht weniger gesagt zu haben. Auch die literarischen Nachweise mussten fortfallen. Die Tafeln wurden um die Berliner Thronende Göttin vermehrt ⟨T. 167a, 241a; Abb. 97⟩, aus den Textabbildungen jedoch eine Anzahl künstlerisch unbefriedigender ausgeschieden. Um der Gleichmäßigkeit der Verweisung willen wurde die Bezifferung der zweiten Auflage belassen, sodaß die Textabbildungen nicht durchlaufend numeriert sind.

Kohlgrub ⟨Oberbayern⟩, Schillingshof, den 28. August 1922

HEINRICH BULLE

EINLEITUNG

Die organischen Formen der Natur sind wandelbar. Die Rose ändert ihre Farbe nach dem Boden, auf dem sie wächst, der Wein seinen Duft, das Blatt seine Form. Eisbär und Polarfuchs nehmen das Weiß des ewigen Eises an. Auch der Mensch hat sich in der Urzeit gewandelt je nach dem Nährboden, auf dem die großen Rassengemeinschaften erwuchsen, und so sind die Nordvölker hell, die Südvölker dunkler. Aber es besteht ein Unterschied in der Art dieser organischen Bildungen. Das Tier geht als ein fertiges aus der Hand der Natur hervor, und wo sich Wandlungen an ihm vollziehen, da geschieht es unter dem Druck der Not, der äußeren Umstände, durch geheimnisvolle Vorgänge, die ihm selbst unbewußt bleiben. Der Mensch aber hat das Bewußtsein, das, was die Natur in ihn gelegt hat, ändern, entwickeln, vervollkommnen zu können — oder doch zu wollen. Er macht sich Anschauungen, ἰδέαι, nicht nur von dem, was ist, sondern von dem, was sein könnte. Er erkennt, daß durch Beschränkung und Bezähmung der egoistischen Triebe tausend kostbare Kräfte, die das Tier zur Lebenserhaltung verbraucht, frei werden für höhere und edlere Ziele. Die menschliche Gemeinschaft stellt ein Ideal auf, das sie allen ihren Mitgliedern aufzwingt, sei es durch Gewalt und Strafe, sei es auf dem milderen Weg der Erziehung und des Vorbildes. Der Wille des einzelnen wird durch dieses Ideal bewußt oder unbewußt von früh auf gelenkt. Für die Welt des Handelns heißt dieses Ideal gesellschaftliche Ordnung, Sittengesetz, Gewissen. Aber auch für die Welt des Fühlens besteht es. Jede Zeit und jede Gemeinschaft hat ihre besondere Art des Empfindens, nicht nur weil die jeweiligen Lebensumstände gleich sind, sondern weil selbst für das scheinbar Persönlichste und Ursprünglichste sich Gemeinschaftsideale bilden, die von starken Persönlichkeiten geschaffen oder verkörpert werden. Man weiß, wie selbst ungesunde und überreizte Stimmungen eine ganze Epoche ergreifen können, es sei nur an die Wertherzeit erinnert: „Jeder Jüngling sehnt sich so zu lieben, jedes Mädchen so geliebt zu sein." Die Mehrzahl der Menschen denkt mit anderer Leute Gedanken und fühlt, was andere, stärkere ihnen vorgefühlt haben.

So tritt auch die rein physische Natur unter den Zwang eines Ideals. Das Körpergefühl, das bewußte, mehr noch unbewußte Innewerden unseres Leibes, ist die Grundlage für unsere Orientierung in der Welt. Und mehr noch, es bildet den geheimen Unterton selbst bei den höchsten und zartesten Schwingungen der Seele. Kunst ohne Körpergefühl ist undenkbar. Sein unmittelbarster Ausdruck andererseits ist das alltäglichste: der Gang, die Gebärde, die Kleidung. Es genügt, das Wort „Mode" auszusprechen, um den Umfang der Wandlungen anzudeuten, denen die Gefühlssphäre der körperlichen Erscheinung unterworfen ist. Aber es ist falsch, diese Sphäre als etwas Geringes und Törichtes zu verachten, weil dem oberflächlichen Betrachter ihr Wesen unstät, sprunghaft, unberechenbar erscheint. Mögen heutzutage diese Eigenschaften der Mode unter dem Einfluß moderner Geschäftsberechnung stärker hervortreten als früher, dem schärfer Blickenden offenbaren sich auch hier ganz bestimmte Gesetze, deren Wurzeln bis in die Tiefen des Unbewußten reichen. Bei Mode und Tracht handelt es sich im Grunde um ähnliche Probleme und Fragen, wie wir sie für das Wesen der hohen Kunst zu lösen versuchen und doch mit den Gesetzen des Verstandes nicht lösen können. Denn die Logik des Gefühls ist eine andere. Sie kann nur begriffen werden, indem man sie nachfühlt. Und sie ist nicht eine einfache. Denn in sie verflochten sind jene zahllosen und verschiedenen menschlichen Eigenschaften und Fähigkeiten, deren besondere Mischung das Wesen einer Rasse, eines Volkes, eines Menschen ausmacht. Nur wenn man diese kennt und schildert, kann man ein Einzelnes aus der Welt der körperlichen Erscheinung erklären. Ebenso aber kann die Einzelheit ein helles Licht werden für die Zergliederung und Erkenntnis schwieriger Gesamterscheinungen.

Aber das Körpergefühl schafft sich sein Ideal nicht nur durch das, was an den Körper herangebracht wird, um ihn zu bekleiden und reizvoll zu machen. Es will den Körper selbst nach seinem Willen gestalten. Die Völker und Weltanschauungen scheiden sich da weit. Am einen Ende steht die leidenschaftlichste Verherrlichung des Körpers, am andern seine Knechtung und Verdammung als die Grundursache alles Uebels. Wie weit die Pflanze Mensch durch die Arbeit eines ganzen Volkes zur Vollkommenheit emporgezüchtet werden kann, zeigt die griechische

Kunst; wie weit sie zum Verdorren zu bringen ist, die religiöse Askese, neben der christlichen insonderheit die indische, etwa mit jener Statue eines Büßers, der nur noch ein Reiskorn täglich genoß und schließlich ein hautüberzogenes Skelett war. Auf welcher Seite die größere Kraft und Gesundheit steht, braucht nicht gefragt zu werden.

Zwischen diesen Grenzen gibt es zahllose Abstufungen, die für den Kulturforscher eine Fülle von Aufschlüssen über Wesen und Sinnesart der Menschen geben, und die auch für die Kunst von grundlegender Bedeutung sind. Denn zwischen Kunst und Körperideal besteht eine starke Wechselwirkung. Die Durcharbeitung der Körpererscheinung gibt der Kunst die kräftigsten Anstöße. Umgekehrt wirken die Vollkommenheiten, welche die Künstler hinstellen, als Vorbilder auf das Leben. Denn der Künstler geht bei der Körperdarstellung in der Regel über die Wirklichkeit hinaus. Wenn in dem Wesen der Kunst eine allgemeine Verständlichmachung der ewig wechselnden Erscheinung der Wirklichkeit einbegriffen ist, so fällt ihr in der Regel bei der Körpererscheinung noch eine besondere Aufgabe zu, den Menschen darzustellen nicht wie er ist, sondern wie er sein möchte — oder wie er sein müßte, wenn die Natur einmal einem einzelnen die Vollkommenheit gestatten würde — also schön.

Was schön oder nicht schön sei, beruht zunächst auf einem Geschmacksurteil. Der Schönheitsbegriff der Buschmänner ist anders als der der Griechen, und beide haben für ihre Sphäre Recht. Dennoch gibt es eine Schönheit, die unabhängig werden kann von dem wechselnden subjektiven Urteil. Vollkommene Körperschönheit baut sich auf vollkommener Gesundheit auf; sie beruht auf der gleichmäßigen Ausbildung der Anlagen, die die Natur in den menschlichen Organismus gelegt hat. Es ließe sich also theoretisch vielleicht eine Körperschönheit denken, die gänzlich unabhängig wäre von zeitlich oder persönlich begrenztem Geschmack. Allein dem steht im Wege, daß die Natur nicht so einfach ist, wie unser begriffliches Denken, daß sie vielmehr ihre Ziele auf verschiedenen Wegen erreichen kann, und daß somit mehr als eine Möglichkeit der Vollkommenheit, mehr als nur eine Ausbildungsart in den menschlichen Organismus eingeschlossen liegt. Daher werden für weitgetrennte Rassen — Neger, Asiaten, Europäer — immer verschiedene Rassenideale maßgebend bleiben. Innerhalb der natürlichen Gemeinschaften aber kann ein besonders begabtes Kunstvolk wohl erreichen, daß sein Schönheitsbegriff, sein Ideal in so überzeugende Formen gegossen wird, daß es sich allen andern aufdrängt und sie zwingt, ihre Schönheitsvorstellung im Widerstreit mit ihrer eigenen Durchschnittserscheinung nach jenem Vorbild zu richten. Solches ist den Griechen in der Tat gelungen. Wenn ein Angehöriger der europäischen Völkerfamilie heute von einem „schönen" Menschen spricht, so schwebt ihm, er mag wollen oder nicht, das griechische Ideal vor. Denn alle spätere Kunst ist in diesem Punkte nicht von den Griechen losgekommen, und die Kunst ist es heutzutage mehr denn je, die unsere Körpervorstellung bildet und beeinflußt. Die Griechen haben also innerhalb ihrer Einflußsphäre wirklich ein Schönheitsideal geschaffen, das von dem wechselnden Urteil des Geschmacks unabhängig ist, weil es dem organischen Inbegriff körperlichen Wachstums am nächsten steht.

Das Werden des griechischen Ideals zu erkennen, es in seinen wechselnden Erscheinungsformen zu verfolgen, muß also der Hauptinhalt dieses Bandes sein. Aber um seine Eigenart zu verstehen, bedarf es des Rückblicks auf das, was vorher war. Der Gegensatz zu Ägyptern und Orientalen mit ihren rassenmäßig und künstlerisch so viel beschränkteren Idealen läßt erst empfinden, daß es nicht nur eine äußerliche, eine formal-künstlerische Entwicklung ist, die in der griechischen Körperschönheit vor uns steht, sondern daß das „Finden" der Schönheit eine im eminentesten Sinne geistige Leistung war. Der Körper konnte nur aus der Starrheit der älteren Kunst gelöst und mit lebendigem Gefühle erfüllt werden, wenn auch die Seele befreit ward aus der geistigen Dumpfheit der orientalischen Welt. Denn seelisches und körperliches Leben ist untrennbar, eine Einheit, die nicht ungestraft zerrissen wird und in der das eine nie ohne das andere verstanden werden kann.

Abb. 1. Griff eines Löffels. Holz. Neues Reich, um 1500 v. C.

ÄGYPTER

Um den Namen Ägypten webt von Alters her der Zauber des Seltsamen. Zwischen zwei toten Wüsten liegt ein schmaler Streifen Landes, der tot bliebe wie sie, wenn nicht der wunderbare Strom alljährlich nach der Sommerernte zu schwellen begänne, hundert Tage steigend und langsam fallend, bis es wieder Zeit wird zur Aussaat auf den von neuem fruchtbar gewordenen Feldern. Wo die Quellen des Stromes sind, warum er gerade in der trockensten Zeit steigt, da er doch aus den heißesten Gegenden der Welt kommt, wo die Menschen schwarz gebrannt sind von der Sonne, niemand weiß es; er ist ein Geheimnis, ein Geschenk der Götter. Man muß die Götter ehren, wenn man in diesem Lande fröhlich leben will. Aber nicht nur fromm und fröhlich, auch fleißig muß man sein, denn der Segen des Nil will erworben werden. Dämme, Kanäle, Schöpfwerke sind nötig, um das fruchtbringende Naß zu verteilen. Das kann nicht der Einzelne für sein Feld, das verlangt Zusammenschluß, gemeinsame Arbeit, Organisation. So ist es kein Zufall, daß im Niltal die erste Monarchie großen Stiles entsteht, die die europäische Hälfte der Welt kennt, das „Alte Reich" mit der Hauptstadt Memphis, das ein Jahrtausend lang, etwa 3400—2475 v. C., unter sechs Dynastien dem Lande eine Blüte bescherte, die ihren Ausdruck in den größten und köstlichsten Denkmälern findet, die überhaupt auf diesem Boden entstanden sind. Das war zu einer Zeit, da es in dem andern großen Flußgebiet, dessen Kultur an Alter mit der ägyptischen wetteifert, in Mesopotamien, zwar auch schon große Reiche gab, Sumer und Akkad und wie sie heißen, die aber weniger aus innerer Notwendigkeit, als durch starke Persönlichkeiten entstanden waren, und darum rascher sich wandelten und vergingen. Das ägyptische Volk aber wurde in einer Weise in den persönlichen Dienst seiner Herrscher gezwungen, die vielleicht einzig in der Weltgeschichte ist: Königsgräber wie die Pyramiden haben nirgends ihres gleichen. Herodot überliefert, daß an der größten davon 100 000 Menschen 10 Jahre lang gearbeitet hätten, und moderne Berechnungen lassen das als glaubhaft erscheinen. Die Seele des Toten ist nur glücklich und zufrieden, wenn der Körper erhalten bleibt, damit sie in ihm wohne und ständige Opferspende empfange. Darum wird der Leib balsamiert, das Grab so fest wie möglich gemacht, darum häufen die Könige schon bei Lebzeiten die schützenden Berge für ihre Leichen auf, freilich ohne den Zweck zu erreichen, denn da man der Seele auch alle irdischen Kostbarkeiten mitgab, so fand schon im Altertum die Habgier den Weg in die vermauerten Grabkammern. Die Sorge für den Toten bleibt in der viertausendjährigen Geschichte des ägyptischen Volkes der vorherrschende Gedanke. Aber man irrt, wenn man glaubt, daß dadurch ein düsterer Schatten auf das Leben gefallen sei. Denn die Furcht vor dem Totengericht des Osiris, die Schrecken, die die Seele auf dem Weg zu ihm durchzumachen hat, sind für den Ägypter weit mehr ein memento vivere geworden. Aus dem neuen Reich berichtet Herodot, daß man nach den Gastmählern kleine Abbilder von Toten herumzuzeigen pflegte, um zum Genuß der Stunde anzureizen, eine Sitte, die das kaiserliche Rom übernahm, wo man auf silbernen Bechern Menschenskelette mit epikuräischen Sprüchen zu sehen liebte. Auch die ägyptische Religion selbst hat nichts Düsteres, wie man wohl behauptet findet, denn trotz der wunderlich-schreckhaften Mischbildungen mancher Götter mit Krokodil-, Nilpferd- oder Sperberköpfen ist diese Götterwelt gütig, hilfreich, durch Opfer und Gebet leicht zu gewinnen; nirgends findet man etwa den schrecklichen Zorn

eines Jahve oder die Rachsucht griechischer Götter. Auch das gefürchtete Totengericht vor Osiris ist bei näherem Zusehen nicht so erschrecklich, denn der Priester kennt die Zauberformeln, mit denen man auf alle Fragen bestehen kann und gibt sie auf einer Papyrusrolle mit in den Sarg.

Um das uns fremde und doch so reizvolle Wesen der ägyptischen Kunst zu erfassen, muß man sich die Erscheinung des Landes gegenwärtig machen. Der breite Fluß, die grünenden Kulturstreifen an seinen Ufern, sie wiederum begleitet von gelben Wüstenstrichen, am weitesten außen die steilen Mauern der Randgebirge, alles wie ein großer Saal überspannt von einem wolkenlosen Himmel, das sind die optischen Grundakkorde, nebeneinander tretende farbig differenzierte Flächen, die notwendig das Auge auf ein flächiges und stereometrisches Sehen einstellen. Die Architektur, die aus den primitiven Formen der ungegliederten dicken Lehmmauern erwächst, setzt in den Riesenwänden der Pylone, Tempel und Pyramiden den Begriff der Landschaft fort: Flächen als Massenbegrenzung von außen, nicht Gliederung des Baukörpers von innen wie im Griechischen. In der Gesamterscheinung des ägyptischen Tempels stehen die Bauteile parataktisch und in verschiedener Proportionierung hintereinander, zusammengebunden durch die gemeinsame Achse und das rechteckig-kubische Grundprinzip: die gerade, eingesäumte Zugangstraße (Sphinxallee), der riesenhohe Pylon, der niedrige Säulenhof, ein mittelhoher Zwischensaal, der Hof mit den Einbauten des Allerheiligsten. Die Elemente, besonders Pylone und Höfe können auf der gleichen Achse vermehrfacht werden, es ist eine Addition, keine Organisation. Auch die Säule ist nicht Ausdruck einer tektonischen Kraft, denn sie wird mit tragunfähigen pflanzlichen Gebilden bemalt oder nach ihnen gegliedert, das Tragende der Säulen ist auch in der Idee nur die dicke Masse, die bei der Enge der Abstände wieder zu einer Wand zusammenwächst. Dies stereometrische Sehen überträgt sich auf die organischen Gebilde, Mensch wie Tier. Ihre äußere Erscheinung wird eingespannt in Flächen und umgesetzt in Wölbungen, die wohl der Oberfläche, aber nicht dem Innenbau des Organischen gerecht werden, ja ihm Zwang antun. Aber diese schwebenden, gleitenden Flächen haben einen geheimnisvollen Reiz. In ihnen ist ein Körpergefühl lebendig, das in seiner Verschmelzung mit dem stereometrischen Sehen den ersten großen Stil der Weltgeschichte schafft. Im Kopf bleibt das Naturgefühl relativ am freiesten, die Gesamterscheinung aber wird unerbittlich dem Stilgesetz unterworfen und die plastische Menschendarstellung beschränkt sich auf wenige feste Typen: den stehenden, sitzenden, kauernden Mann u. s. w. Sie bleiben durch eine dreitausendjährige Geschichte im wesentlichen unverändert. Auch in der Flächenkunst wird eine Reliefprojektion des Körpers gefunden, die von Anfang bis zu Ende verbindlich ist. Dieses Beharren ist letzten Endes der Ausdruck einer geistigen Gebundenheit. Das Weltproblem war für den Ägypter in seinem Götter- und Totenglauben ein für allemal gelöst.

ALTES REICH.

30.—25. Jahrhundert v. C.

1. 2. CHEFREN, der vierte König der vierten Dynastie (2930—2750 v. C.), Erbauer der zweitgrößten Pyramide von Gise.

Sitzstatue aus Diorit. H. 1,68 m. Gef. im Totentempel des Chefren bei dem großen Sphinx von Gise bei Kairo, der wahrscheinlich ein Bild des gleichen Königs ist. Kairo, Ägyptisches Museum. — Der König sitzt feierlich gerade auf einem Thron mit Löwenfüßen, die Unterarme auf die Schenkel gelegt, die Rechte geballt. Der rasierte Kopf, umrahmt von dem gestreiften Kopftuch, trägt einen künstlich angesetzten Bart. Der heilige Falke, Symbol und Verkörperung des Gottes Horus, umfaßt mit den Flügeln das Haupt des Königs.

Zur Zeit der 4. Dynastie fließen die Begriffe Herrscher und Gott zusammen. Der König ist der „gute Gott", dem zu gefallen und zu dienen höchster Ehrgeiz ist. Unnahbare Hoheit und überlegene Kraft sprechen aus seiner Haltung. Das starkknochige, vollsaftige Gesicht hat einen Ausdruck von Energie und Klugheit, dabei etwas Naives, Kindlich-Beschränktes, wie man es wohl bei Naturvölkern beobachtet. Die Frische und Kräftigkeit der Rasse des alten Reiches ist ins Königliche gesteigert. Sitzbilder wie Rahotep (T. 3) wirken daneben schlichter, bescheidener. Bei dem König bestimmte Ruhe in der Gebärde, festes Wollen in Mund und Blick, das keinen Widerspruch duldet, bei Rahotep das Augenblickliche der Armhaltung, das Aufschauende, Fragende im Kopf, als erwarte er einen Ruf oder Wunsch seines Königs — der unbestrittene Herrscher und der an Gehorsam Gewöhnte.

Die Formensprache am Körper ist bei aller Monumentalität weich, an den Beinen fast unbestimmt. Sie hat nichts von der leidenschaftlichen Kraft der altbabylonischen Statuen (T. 27—29). Von höchstem Reiz sind die vereinfachten Formen des Falken, in dem ein rührender Ausdruck liebevollen Beschützens liegt. Eigentümlich ist, wie das Symbol für die Vorderansicht verborgen bleibt.

3. 4. PRINZ RAHOTEP und seine Gemahlin Nefert, Verwandte des Snofru, ersten Königs der 4. Dyn., um 2900 v. C.

Bemalter Kalkstein. H. 1,20 m. Gef. in ihrem Grabe bei der Pyramide von Medûm, südlich von Kairo. Kairo, Ägyptisches Museum. — Rahotep trägt weißen Lendenschurz, ein Amulett um den Hals, Nefert des kurze unter der Brust beginnende Hemd, von dem nur die Achselbänder sichtbar sind, darüber das weiße Obergewand, einen mehrfarbigen Halsschmuck. Ihr natürliches Haar ist über der Stirn sichtbar, darüber eine schön gelockte Perücke mit Stirnreif. Der Körper ist beim Manne braun, bei der Frau gelb. Augäpfel von Quarz eingesetzt, Augensterne aus durchsichtigem Bergkristall, hinter dem die Pupille durch einen silbernen Stift angedeutet ist. Brauen und Wimpern durch dunkle Striche gegeben.

Trotz aller Gebundenheit haben die Gestalten etwas naiv Lebendiges. Die Köpfe sind von sprechender Porträtähnlichkeit und einem bestimmten augenblicklichen Ausdruck: Rahotep aufmerksam beobachtend, Nefert gespannt, fragend, erwartungsvoll. Der Mann derbknochig, die Frau von fülligen, sinnlichkräftigen Zügen, eine frische, unverbrauchte Rasse.

Künstlerisch trifft ein naiver Realismus das Charakteristische der Köpfe vorzüglich, ohne sich auf viel Einzelheiten einzulassen. Im Körper herrscht der erlernte Typus (vgl. zu T. 5). Betrachtet man die plumpen, ausdruckslosen Unterschenkel des Rahotep, so wird die individuelle Leistung des Künstlers an den Köpfen klar. Beim Körper der Frau ist schon das Problem bewältigt, die weibliche Gestalt eng in das feine Linnen einzuspannen, so daß alle Linien und Rundungen sich reizvoll hervorheben. Das wird später pikanter und raffinierter gemacht (T. 18), kaum je wieder mit so liebenswürdiger Einfachheit.

5. RANOFER und TEPEMANKH, zwei Vornehme aus der Zeit der 5. Dynastie (2750 bis 2625 v. C.).

Ranofer: bemalter Kalkstein, H. 1,73 m. Tepemankh: Holz, H. 1,6 m. Kairo, Museum. — Die Tracht ist der kurze Schurz der alten Zeit, bei Ranofer fein gefältelt und mit schmalem Gurt. Der Fortsatz über dem Gürtel ist nicht ein Dolch, sondern gehört zum Verschluß. Tepemankh trägt eine gekräuselte Perücke, auch das abstehende Haar des Ranofer ist wohl eine solche. Bei Ranofer sind die Augen aus Quarz, der Körper bemalt.

Dies ist die typische Form, wie der Ägypter den stehenden Mann zu allen Zeiten darstellt: das linke Bein vorgesetzt, Oberkörper und Kopf geradeaus, die Arme gesenkt oder den einen auf einen Stab gestützt. Diese Stellung erscheint auch den Griechen als die einfachste, um die Glieder des Körpers gleichmäßig zu zeigen; sie haben sie möglicherweise von den Ägyptern gelernt. Da bei den ägyptischen Gestalten die Last des Oberkörpers gleichmäßig auf die weit voreinanderstehenden Beine verteilt ist, gewissermaßen in der Mitte zwischen ihnen Halt macht, so ist keine eigentliche Vorwärtsbewegung da (Seitenansicht T. 11), aber auch kein festgewurzelter Stand, der sich mit der elastischen Straffheit der archaischen griechischen Werke vergleichen ließe (T. 37). Der Ägypter dringt nicht in die Zusammenhänge des menschlichen Organismus ein. Vor allem fehlt das Verständnis der Gelenke, in denen der Ausdruck der Bewegungsmöglichkeit sitzt. Arme und Beine sind oft wie Walzen ohne Knickfähigkeit, Hand- und Fußgelenke wenig herausgearbeitet (T. 11). Die Füße, die dem Griechen fast zuerst von allen Einzelformen gelingen, sind oft auffallend schlecht (T. 5). Die Breite der Brust wird gegenüber den schmalen Hüften übertrieben; schlanker Rumpf und lange Beine sind das Ideal, doch sind die Gestalten in der alten Zeit derb und kräftig. Erst später wird die „elegante Linie“ gefunden.

So mangelt es den ägyptischen Statuen an der inneren Spannung, die den archaisch-griechischen trotz größerer Verstöße gegen die Natur innewohnt. Dagegen sind den Ägyptern viele feine Einzelzüge gelungen, die fleischige, weiche Behandlung der Bauchdecke, die schönen Rundungen an der Schulter und ähnliches. Bei Steinstatuen haben die Ägypter nicht gewagt, sie frei auf die Knöchel zu stellen; eine konventionelle Rückwand verstärkt die Gebundenheit des Ganzen.

6. 7. KA-APER, „DER DORFSCHULZE“ ein Aufseher oder Unterbeamter aus der Zeit der 5. Dynastie.

H. 1,10 m. Holz, ehemals mit Stuck überzogen und bemalt. Die Augäpfel aus Quarz, von einem Bronzerand umgeben. Füße und Standplatte ergänzt. Aus einem Grabe bei Sakkârah (Memphis). Kairo, Museum.

Es ist das beste Porträt der ägyptischen Kunst in Kopf wie Körper. Ein behäbiger Herr, ein wackerer Biertrinker — Bier brauten die Ägypter gut und in vielerlei Sorten — aber auch ein energischer Mann, der seine Würde und sein Amt hochhält, zweifellos grob gegen seine Untergebenen, doch nicht ohne die Gutmütigkeit des Dicken. Die Araber, die ihn ausgruben, riefen „Schech-el-beled“, unser Dorfschulze; man kann ihn nicht besser charakterisieren. Im Kopfe sind die Rasseeigentümlichkeiten wie bei Chefren (T. 2): dicke, grobe Lippen, eine kurze, leicht gerundete Nase, sehr kräftige Backenknochen, kluge, scharfblickende Augen. Im Körper hat sich der Künstler zwar an das Schema gehalten, aber da die Kniee unter dem Schurz verborgen sind, so liegt in

dem Aufstapfen der stämmigen Unterschenkel mehr Kraft als sonst. Vortrefflich sind der behaglich gerundete Bauch, der kurze Hals mit dem speckigen Unterkinn, der feiste Nacken. Bei dem „königlichen Materialverwalter" oder was der Biedere war hatte der Künstler mehr Freiheit in der Charakterisierung als bei Vornehmen. So entstand ein Bildnis im eigentlichen Sinne, das sich mit den besten späterer Zeit messen darf.

8. SCHREIBER. Zeit der 5. Dynastie.
Kalkstein. Die Augen eingesetzt wie bei T. 5. 6. H. 0,51 m. Aus Sakkârah (Memphis). Kairo, Museum.

Das Schreibwesen spielte in Ägypten keine geringere Rolle als heute; durch die Kunst des Schreibens entstand früh eine „gebildete Klasse". Unser Mann wird kein vornehmer Herr, doch auch kein untergeordneter Schreiber gewesen sein, sondern was man einen „mittleren Beamten" nennt. Nach orientalischer Art sitzt er mit gekreuzten Beinen auf der Erde, die Papyrusrolle im Schoß, in der Rechten den Stift, der von rechts nach links geführt wird. Der Blick ist aufmerksam erhoben, wie auf jemanden, der vor ihm steht. In Körper und Kopf ist es der Typus des alten Reichs (T. 5), nur Nase und Lippen haben etwas Persönliches. Porträtmäßiger ist der Schreiber des Louvre, ein älterer Mann mit scharfen Gesichtszügen und hagerem Körper.

9. STATUE EINER FRAU, „die Frau des Dorfschulzen", aus demselben Grabe in Sakkarah.
H. 0,60 m. Holz, ehemals mit Stuck überzogen und bemalt. Arme und Beine waren angesetzt. Kairo, Museum.

Die Frau trug um den Hals den breiten Schmuckkragen, von der Brust an abwärts das anliegende Hemd, dessen Rand durch die Rille bezeichnet wird. Die Perücke ist wie die der Nefert (T. 4). Die Gesichtszüge sind gröber und konventioneller. Brust und Schultern sind übertrieben breit.

10. KORNMAHLENDE FRAU. Altes Reich.
Kalksteinstatuette. Florenz, Museo archeologico.

Der vornehme Tote muß die gewohnten Menschen um sich haben; es gab wohl eine Vorzeit Ägyptens, wo der Harem und die Sklaven am Grabe geopfert wurden. In Ablösung des harten Brauches wird dem Herrn alles im Abbild mitgegeben, was er im Leben hatte: an den Wänden gemalt seine Felder, Herden, Jagdgründe, in kleinen Steinfiguren seine Sklaven und Dienerinnen. Aus den Gräbern von Memphis stammen zahlreiche Statuetten des Sklaven mit dem Brotsack oder dem Bierkrug, der Frau, die Teig knetet, Wäsche walkt u. s. w. Die Florentiner Figur zeigt das Mahlen des Korns, das auf einer steinernen Unterlage mit einem flachen Steine zerrieben wird. Das Vor- und Rückwärtsfahren des Oberkörpers ist sehr lebendig, das ganze Persönchen allerliebst beobachtet. Diese Sklavengestalten zeigen noch einmal die Frische des Könnens im Alten Reich, von dessen Typen-Vorrat alle spätere ägyptische Kunst zehrt ohne doch die natürliche Unmittelbarkeit und einfache Großheit zu bewahren.

MITTLERES REICH.

23.—19. Jahrhundert v. C.

11. 12. HORFUABRA, Mitregent König Amenemhats III. (1849—1801 v. C.), 12. Dynastie.
Holz. H. 1,35 m. Aus einem Grabe bei der Pyramide von Daschûr. Kairo, Museum. — Ehemals völlig bemalt. Bei der Auffindung fiel ein dünner Überzug ab, der die Farben trug. Vieles war mit dünnen Goldplättchen belegt, so Brauen, Lider, Bart, Brustwarzen, Hand- und Fußnägel, ferner der Halsschmuck, die Ränder des Kopftuches an Stirn und Brust. Ein schmaler Schurz aus Gold umgab die Hüften. Die eingesetzten Augen und der Bart sind auf T. 12 wieder an ihrem Ort. Auf dem Kopf trug die Statue das Hieroglyphenzeichen Ka, zwei im Ellenbogengelenk gebogene Arme, wodurch sie das „Doppelbild" des Prinzen wird, in dem die Seele wohnen kann, wenn die Mumie zerstört ist. Die Linke trug einen Herrscherstab.

Im ganzen wirkt die Statue gefällig und zierlich, durch das Gold und die Farben war der dekorative Reiz einst noch größer. Aber es fehlt in Haltung und Gliedern die innere Spannkraft. Trotz feinbelebter Einzelformen sind Arme und Beine fast puppenhaft, weil die Gelenke fehlen. Der Kopf hat noch manches von der individuellen Kraft des Alten Reiches, doch beginnt die Annäherung an einen allgemeinen Schönheitstypus.

13. links. KOPF EINES KÖNIGS der 12. Dynastie.
Diorit. H. 0,455. Kopenhagen, Glytothek Ny-Carlsberg.

Bildnis eines Königs mit Kriegshelm, von einer außerordentlichen Energie der Formen. Das Mittlere Reich gelangte hier, wie besonders in den großen Löwensphinxen in Kairo, über den naiven Naturalismus des A. R. zu einem inneren Ethos von höchster Kraft, die die Monumentalität späterer Zeiten vorwegnimmt, aber vor der Eleganz des Neuen Reiches wieder verschwindet.

NEUES REICH.

16.—13. Jahrhundert v. C.

13. rechts. HOREMHEB, der letzte König der 18. Dynastie (1350—1315 v. C.).
Schwarzer Granit. H. 0,77 m. Aus Theben. Kairo, Museum. — Der König trägt das Kopftuch mit der

heiligen Uräusschlange über der Stirn, darüber den Kriegshelm; daneben das Ende eines großen Szepters, das in einen Widderkopf endigt.

Dies ist das Ideal des Neuen Reiches: feines, glattes Gesichtsoval, schmale, lang gestreckte, mandelförmige Augen, dünner Nasenrücken, vollgeblähte Nasenflügel, breiter Mund mit vollen, festgeschlossenen Lippen, deren Ränder fast gerade verlaufen und in schmale Mundwinkel endigen, so daß der Gesamteindruck des Mundes kein grober ist. Ins Weibliche verfeinert sind die Züge an dem Kopfe der Mutnosmit (T. 16), die man für die Mutter des Horemheb hält. Die Köpfe T. 13 machen den grundsätzlichen Unterschied des künstlerischen Wollens gegen früher sichtbar. In den Rassezügen stimmen sie überein, aber in dem Kopf des N. R. ist alles geglättet, vereinfacht, geschönt, jede individuelle Falte oder Runzel fortgelassen, sicher nicht weil das Vorbild sie nicht gehabt hätte. Jetzt ist mit Bewußtsein ein „Schönheitsideal" gefunden, und ihm müssen sich fortan die sprödesten Gesichtsformen fügen.

14. links. RAMSES II. (1292—1225 v. C.), 19. Dyn.
Granit. Lebensgroß. Turin.

Der König in voller Bekleidung, mit Helm und Krummstab auf dem Thron, an diesem in kleiner Gestalt einer seiner Söhne mit einem Wedel, zur Linken (nicht sichtbar) eine weibliche Gestalt. Dies ist die ganze Eleganz des Neuen Reiches! Die alte Schurztracht ist abgelöst durch ein langes Gewand aus feinem Linnen, das in zahllosen künstlichen Falten vom Knie ab in graden Linien absteht. Der Helm ist von feinempfundenem Schwung, mit sorgfältiger Ziselierung bedeckt. Die Körperformen sind außerordentlich schlank und mager, fast zart; in der Vorderansicht tritt die schmale Taille hervor. Das Gesicht, dessen in Wirklichkeit knochige Energie wir aus der Mumie kennen, ist von konventioneller Schönheit, Feinheit, Freundlichkeit; nur die etwas verdickte Nase ist ein persönlicher Zug.

14. rechts. ECHNATON (Amenophis IV.) (1375 bis 1358 v. C.), 18. Dyn.
Statuette in gelbem Steatit. Paris, Louvre.

15. KOPF DES ECHNATON.
Kalkstein. Paris, Louvre.

Eine seltsame Episode in der ägyptischen Geschichte ist die Regierung dieses religiösen Schwärmers, der über alle andern Götter einen neuen setzen wollte, Aton, den „Herrn der Sonne". Sich selbst nannte er Echnaton, „dem Aton angenehm". Aton wird dargestellt als Sonnenscheibe mit vielen Strahlen, die in Händen endigen, welche den König und seine Familie liebkosen oder Gaben streuen. Die vom König selbst gedichteten Hymnen feiern Aton als den Spender aller Lebenskraft. Eine neue Stadt nördlich von Theben ward gegründet, Achet-Aton „Umkreis des Aton", das heutige Tell-el-Amarna. Auf seinen ehrlichen religiösen Eifer läßt die Innerlichkeit seiner Hymnen schließen. Auch in der Innigkeit seines Familienlebens, das er mit ungewohnter Offenheit auf Reliefs darstellen läßt, sieht man seine verträumte, nach innen gerichtete Natur. Aber der Maßstab für die Wirklichkeit ging ihm verloren, das Weltreich seiner Vorfahren begann unter ihm zu zerbröckeln. Auch seine religiöse Schöpfung zerfiel, sowie er abgetreten war. Die Amonspriester von Theben sorgten, daß der Name des Ketzerkönigs nur mit dem Zusatz weiterlebte „der Frevler von Achet-Aton".

Mit dieser Lockerung der religiösen Tradition quillt auch in der bildenden Kunst ein stärkerer Natursinn hervor, ähnlich dem in den Hymnen Echnatons. Doch ist es keineswegs eine Revolution des Stils. Man wird nur inne, wie nahe überhaupt immer unter dem Stilbegriff des Ägypters das Naturerlebnis liegt. Innerhalb des Typischen wird die straffe Eleganz der Linien weich und lässig, wie die Körper dieser Menschen sind. Die Pariser Statuette (T. 14 r.) zeigt den König auf dem Throne, nicht in der stolzen Haltung der Ramses und Chefren, sondern leicht vorgebeugt, die Brust eingesunken, den Bauch vorgetrieben, mit schlaffen Hautfalten. Im Gesicht ist etwas jugendlich Fragendes, dabei eine gewisse Mattigkeit, fast Stumpfheit. Der Kopf, auf einem schmächtigen Hals, schiebt sich wie suchend (kurzsichtig?) vor. Noch stärker ist dies alles an der Pariser Büste (T. 15), in der charakteristischen Halslinie, dem dünnen, herabgezogenen Kinn, der sonderbaren Magerkeit und Durchsichtigkeit der Formen. Bei allem Reiz dieser vergeistigten

Abb. 2. Die Töchter Echnatons. Wandgemälde von Tell-el-Amarna. Oxford, Museum.

Züge kann man sich des Eindrucks von physischer Dekadenz nicht erwehren. Auf dem Berliner Relief (T. 23 l.), wo der König lässig auf einem Stock lehnt, ist der eingesunkene Brustkorb, der übermäßig dicke Bauch bei der Magerkeit von Armen und Beinen entschieden krankhaft. Die wunderlichen Formen haben sich anscheinend auf seine Töchter vererbt, wie ein Bildchen zeigt (Abb. 2), das in seiner preziösen Zierlichkeit ganz allerliebst ist. Auch seine Gattin scheint auf dem Berliner Relief nach diesem „Ideal" gemodelt. So erscheint Echnaton, wenn wir sein Physisches ansehen, eher als Schwächling, der sich an weltfremden Ideologien berauscht, um darüber den Mangel an wirklicher Herrscherkraft zu vergessen. Sein religiöses Werk starb mit ihm, und die größere Freiheit der Kunst hat doch kein wahrhaft monumentales Werk hervorgebracht.

16. links. DIE KÖNIGIN TEJE, Mutter des Echnaton.
Braunes Eibenholz, die Brauen schwarzes Ebenholz, Augen aus weißem und schwarzem Schmelz; flaches Stirnband aus Gold; Perrücke aus harzgetränkter Leinwand, ehemals mit kleinen blauen Glasperlen zur Darstellung des Haares bedeckt; Kopfaufsatz verloren. Abbildung in Originalgröße. Berlin, bei James Simon.

Der Kopf ist eines der wirkungsvollsten Werke der Echnatonzeit, von großartiger Unbefangenheit. In dem vorgeschobenen Kinn ist offenbar die Mutter dem Sohne ähnlich, im Knochenbau, in den kräftigsinnlichen Lippen, den robusten Nasenflügeln von anderer Natur. Man muß glauben, daß sie Negerblut in sich hat.

16. rechts. MUTNOSMIT, Mutter des Horemheb (T. 14 r.).
Harter Kalkstein. H. 0,24 m. Aus Theben. Kairo, Museum.

Die Königin trägt eine Schuppenhaube mit Uräusschlange und kronenartigem Aufsatz. Das Gesicht hat den plastischen Reiz und die herbe Grazie des ägyptischen Schönheitsideals. Die langgezogenen lebhaften Augen mit den hochgeführten Brauenbogen, die feine Nase mit den energischen Nüstern, der streng geschnittene, für unseren Geschmack zu breite Mund mit einer Mischung von Selbstbeherrschung und Begehrlichkeit, endlich der schlanke Umriß des Gesichtes sind Zeichen einer Rasse, die schon weit entfernt ist von der derben Bauernkraft des Alten Reiches, geistig beweglicher und vielleicht berechnender, körperlich weniger stark, aber elastischer, im Genuß verfeinert und raffiniert, aber gewiß nicht leichter zu sättigen und vielleicht lasterhafter. Man möchte sich Kleopatra mit solchen Zügen vorstellen, da wir kein künstlerisches Bildnis von ihr besitzen.

17. links. DIE PRIESTERIN TUI. Aus der Zeit der 20.—22. Dyn., um 1000 v. C.
Statuette aus hartem Holz. Aus einem Grabe bei Gurna. Paris, Louvre.

17. rechts. AMENERDIS, Schwester und Gattin des Äthiopenkönigs Pianchi, der um 720 v. C. über Ägypten herrschte.
Alabaster. 1,67 m. Kairo, Museum.

Das von der Nefert (T. 5) bekannte Problem: die Rundungen des weiblichen Körpers unter dünnem Linnen zu zeichnen, als habe sich der Stoff an den Körper festgesaugt. Hier ist es mit allem Raffinement der jüngeren Zeit gelöst. Tui trägt in der Hand ein Musikinstrument, das Menat. Der Reiz ihres pikanten Gesichtchens mit den lustigen Schlitzaugen beruht nicht zum wenigsten auf dem Kontrast mit der riesigen Perücke. Die Äthiopin hat ein gröberes Gesicht, ohne persönliche Charakterisierung.

SAITISCHE UND SPÄTERE ZEIT.
712—525 v. C.

18. links. APRIES (Hophra), König von 588—570 v. C., 26. Dyn., Vorgänger des Amasis, vorletzter der selbständigen Herrscher Ägyptens.
Schwarzer Basalt. London, British Museum.

Der König hält die Nachbildung eines Tempelchens auf den Knieen; darin die Statue des Osiris mit Doppelkrone, Krummstab und Geißel. Die Kunst der saitischen Zeit knüpft bewußt an die Überlieferung des Alten Reiches an. Hier sind die breite Flächigkeit am Körper, die großen schweren Formen des Gesichtes wie bei Chefren (T. 1), nur glatter, leblos, verbrauchte Formel geworden. Die frühere einseitige Vorstellung von der Düsterheit, Starrheit und Einförmigkeit der ägyptischen Kunst beruht auf den Werken dieser Spätzeit, die in europäischen Museen häufig sind.

18. Mitte. UABRA, ein Vornehmer aus der Zeit der 26. Dyn. (663—525 v. C.).
Grauer Granit. H. 0,95 m. Paris, Louvre.

Die Stellung des Kauerns gilt dem Orientalen als der vollkommenste Ausdruck der Ruhe. Der Körper steckt im Gewand wie in einem elastischen Sack, es ist das äußerste an flächenhafter Zusammenballung des Körpers. Die Züge des Gesichts sind nicht ohne Größe, der Kopf gehört zu den besten Leistungen der saitischen Kunst.

18. rechts. NECHT-HAR-HEB, König von 382 bis 364 v. C., als Ägypten zeitweilig von Persien unabhängig war.
Kalkstein. H. 1,39 m. Paris, Louvre.

Die Stellung drückt wie bei Apries Anbetung des Gottes aus, dem die Statue geweiht ist. In Einzelheiten, an Hals, Schlüsselbeinen, Armgelenken, Nabel erkennt man Einflüsse der griechischen Kunst. Aber das Ganze wirkt glatt und leer. Die inneren Grenzen des Stils werden noch einmal deutlich: er kann nicht verfallen, aber er kann sich auch nicht verjüngen. Sein Wesen ist einmalig und, im irdischen Sinne des Wortes, ewig.

RELIEF.

19. HESIRÊ, der „Vorsteher der Schreiber", der „Verwandte des Königs". Aus der Zeit der 4. Dyn., 2930—2750 v. C.
    Drei Holztafeln von 1,45 m H.; aus der dritten der Kopf Abb. 3. Sie waren Füllungen der „Scheintüren" des Grabes, durch die die Seele aus- und eingeht. Aus dem Grabe des Hesirê in Sakkârah (Memphis). Kairo, Museum.

Ein hoher Beamter mit Abzeichen seiner Würde. Die Gesichtsformen sind von größter Kraft und Bildnistreue, indianerhaft häßliche Züge von unerbittlicher Strenge. Im Körper ist das ägyptische Reliefbild der menschlichen Gestalt mit voller Klarheit durchgebildet. Deutlichkeit ist erster Grundsatz. Jeder Körperteil wird in die „wirksamste Ansicht" gestellt: die Beine und der Kopf ins Profil, das Auge in Vorderansicht; die Brust in Vorderansicht; der Bauch in Dreiviertelansicht, so daß er von den Hüften zur Brust überleitet und der Nabel gezeigt werden kann; die Hände so, daß alle Finger sichtbar werden. Einzelheiten, wie Schlüsselbein und Knie, sind fein gearbeitet. Aber wie unbefangen man gegen völlige Naturtreue ist, zeigen die Füße: sie sind stets beide nur von der Innenseite, also als zwei linke gesehen. Die Energie des Umrisses und die Intensität der flach modellierten Innenformen geben den Gestalten etwas wahrhaft Gebietendes.

Abb. 3. Hesirê, der Vorsteher der Schreiber.

20. GAZELLENTRÄGER.
    Relief an der Wand des Grabes (Mastaba) des Sabu in Memphis (Sakkârah). Altes Reich.

Der Mann hält in der typischen Stellung, aber stärker zurückgelehnt, das in die Fläche gebreitete Tier auf dem Nacken. Bei dem linken Arm geht es nicht ohne Verrenkung ab. Die Arbeit, wenn auch gröber als bei Hesirê, hat namentlich im Kopf die derbe Frische des Alten Reiches.

21. SETHOS I. (1313—1292 v. C.) weiht dem Osiris ein Bild der Wahrheitsgöttin Ma.
    Relief im Tempel zu Abydos, der von Sethos I. begonnen, von Ramses II. vollendet wurde.

Die Flachreliefs der Ramessidenzeit sind der künstlerische Höhepunkt dieses Kunstzweiges. Sie sind von wundervoller Feinheit der zarten Flächen, von elegantester Führung der Umrisse, Zeugnisse eines kultivierten dekorativen Geschmacks. Der Kopf des Königs wird wirkungsvoll überhöht von der wuchtig-zierlichen Krone, die Gesichtszüge geben das vornehm-feine Ideal der Zeit. Von delikatester Arbeit sind die Binden im Nacken, der Halsschmuck, die Fältchen des Schurzes. Aber man betrachte nicht im einzelnen die ausgerenkte linke Schulter, die wurstartigen Arme, die knochenlosen Hände mit vier gleich langen Fingern. Im Sinn dieses Stils verschlägt es nicht, daß um der Deutlichkeit des Fingerspiels willen die rechte Hand in Wahrheit die linke, die linke die rechte ist.

22. GEFANGENE ASIATEN vor den König geführt.
    Reliefs aus dem Grabe des Horemheb (1350—1315 v. C.), des letzten Königs der 18. Dynastie. Museum zu Leiden.

Die Asiaten, in langen Kaftanen und großen Bärten, werden zu zwei und zwei gefesselt herangeführt. Links folgt eine Frau mit mehrfachem Rock, die ihr Kind trägt. Die beleibten Semiten mit schlaffen Bewegungen und schwerer Gewandung im Gegensatz zu den schlanken, straffen, leichtbekleideten Ägyptern zeugen von der Lebendigkeit des Körper- und Rassegefühls.

23. links. ECHNATON und seine Gattin.
    Kleines Kalksteinrelief, bemalt. Berlin, Museum. Vgl. zu T. 15.

23. rechts. RELIEF aus dem Grabe des Pthamai, in der Nähe der großen Pyramiden von Gise. 18. Dyn.
    Kalkstein. H. 1,15 m.

Oben Pthamai und seine Frau auf Sesseln, zu ihren Füßen zwei Söhne. Die Schwester des Ver-

storbenen, Ti, reicht ihnen den Opfertrank. Links musizierende Mädchen. Im unteren Feld meißelt ein Arbeiter an einem Sarkophag, ein Knabe trägt einen Korb fort, ein Aufseher steht dabei. Die Bewegungen der Musikantin, des Meißelnden, des Korbträgers sind frisch aus der Wirklichkeit gesehen, wie öfters, wenn ein Gegenstand außerhalb der hieratisch-höfischen Konvention liegt.

24. KÖNIG PTOLEMAIOS PHILOPATOR als „Vereiniger der beiden Länder".
Reliefs am Horustempel in Edfu, der von Ptolemaios III. Euergetes 237 v. C. begonnen, von Philopator 212 v. C. beendigt wurde.

Zwei Göttinnen, rechts Necheb mit der Geierhaube und der weißen Krone von Oberägypten, links Uati mit der roten Krone von Unterägypten setzen dem König die vereinigten Kronen beider Länder aufs Haupt. Die Herrscher griechischen Blutes gebärden sich hier ganz wie Ägypter. Das „eingeschnittene" Relief (en creux) ist eine Besonderheit der Ägypter, die den Ursprung der Relieftechnik aus der Malerei deutlich erkennen läßt. Der Grund bleibt stehen, die Umrisse werden eingetieft, dann die Innenformen modelliert. Der Stil ist von griechischen Einflüssen frei, eine Fortsetzung des altägyptischen. Auch hier soll man keine Einzelheiten ansehen, die häßlichen Brüste und den unwahrscheinlichen Nabel der Göttinnen, ihre übermäßige Schlankheit u. s. w. Aber die dekorative Kraft dieses Reliefstils ist ungeschwächt, sie wird durch die stark schattengebende Umrandung noch gesteigert.

MALEREI.

25. GASTMAHL MIT MUSIK UND TANZ.
Wandgemälde aus einem Grabe bei Theben. Zeit der 18. Dyn. (16.—14. Jahrh. v. C.). London, Britisch Museum.

Im oberen Streifen werden die Geladenen von nackten Mädchen bedient, im unteren sitzen reichgeschmückte Musikantinnen, eine mit Doppelflöte, die andern mit den Händen den Rhythmus schlagend, und singend. Zu dieser Begleitung tanzen zwei nackte Mädchen in beugenden und hüpfenden Bewegungen, gleichfalls mit den Händen klatschend. Rechts ein Aufbau von Wein- oder Bierkrügen, die in dünnen Dreifußgestellen stehen, mit Blumen und gestickten Bändern geschmückt. In diesem Bild des heiter geselligen Lebens im Neuen Reiche sehen wir zierliche Etikette, nach der sich die sorgfältig gekleideten Gäste richten, reiche Bewirtung, fröhliche Unterhaltung. Bisweilen geht es jedoch gröber zu, und wenn „das Gelage sich verwirrt", geschieht es wohl, daß eine Dame sich von zu reichlichem Wein auf nicht eben ästhetische Weise befreit. Selbst dann aber schwebt über dem Ganzen eine spitzfingrige Grazie. Wir nehmen von dieser beweglichen und fröhlichen Rasse Abschied mit dem Bilde eines Mädchens

Abb. 4. Mädchen purzelbaumschlagend. Wandgemälde, 18. Dynastie. — Turin.

(Abb. 4), das die Gäste mit einem Purzelbaum belustigt. Sie hat sich vorwärts über sich selbst geworfen, wobei das lange Haar den Boden fegt — ein Schlußbild für den feingliedrigen ägyptischen Menschenschlag, wie er noch heute ist.

BABYLONIER UND ASSYRER

Wer den Boden von Konstantinopel betritt, hat das Gefühl, an der Grenze zweier Welten zu stehen. Europa und Asien, Morgenland und Abendland sind mehr als geographisch getrennte Begriffe, es sind nach Sitte, Religion und Rasse geschiedene Sphären, Gefühlswelten, die im kleinsten wie im größten so andersartig sind, daß sie sich gegenseitig nie ganz verstehen werden. Das heute führende Volk des Orients, die Türken, vereinigen alle Vorzüge der uralten östlichen Art in sich, die tiefe Religiosität und den bedächtigen Lebensernst, den Gehorsam gegen die Obern und die Milde gegen das Tier, die Reinheit der Familiensitte, die Genügsamkeit der persönlichen Lebensführung, die unerschütterliche Ruhe des äuße-

ren Auftretens. Daneben stehen als Schattenseiten Schwerfälligkeit und Ungelenkigkeit des Geistes, Scheu vor dem Neuen, Haß gegen das Fremde, der rücksichtslose Despotismus der Mächtigen und der Mangel an Tatkraft bei den Massen. Der Europäer erscheint dem Ostländer gierig und unruhig, laut in seinem Auftreten und ungebildet in seinen Bewegungen, ein unangenehmer Eindringling, der die Ruhe stört. Im Altertum war dieser Gegensatz nicht minder stark, auch zu Zeiten, wo der Orient die größere Stoßkraft hatte und Europa sich erst langsam auf eine weltgeschichtliche Sendung vorbereitete. Für Herodot ist die Feindschaft zwischen Asien und Europa der Ausgangspunkt seines historischen Denkens, begreiflich, da er selbst den ungeheuren Umschwung in der Kräfteverteilung erlebt hat, dessen Eintritt sich auf die Stunde bestimmen läßt: Der Tag von Salamis hat für Jahrtausende entschieden.

Abb. 5. Siegelzylinder aus der Zeit Sargons von Akkad, um 2500 v. C.
Der Held Gilgamesch tränkt den Himmelsstier mit dem Wasser des Lebens. Vgl. S. 12

Ein kleines Denkmal von einziger Art zeigt besser als die einseitigen griechischen Nachrichten, wie man auch von drüben den Gegensatz auffaßte. Es ist ein geschnittener Stein

Abb. 5a. Persisch-griechischer Siegelstein: Großkönig und Grieche.

(Abb. 5a), aus einer Gattung griechischer Gemmen, die von jonischen Künstlern für persische Große nach deren Auftrag und Geschmack geschnitten sind und gewöhnlich Jagd und vollbusige Frauen darstellen. Hier ist etwas anderes, Gewaltigeres: der Großkönig in Person hat den Griechen niedergestochen, der neben ihm zusammenbricht, eine Vorausnahme der Zukunft, die sich nicht erfüllt hat. Der Stein wird damit in den Anfang des 5. Jahrh. v. C. versetzt. Und welche Charakteristik! Der König, in langem Gewand, die Krone auf dem Haupt wie auch auf seinen Münzen, stößt mit beiden Händen dem Feinde in gelassener Ruhe die Lanze in den Leib, kaum daß durch die Vorbiegung des Beines Erregung in die Gestalt kommt. Dagegen der Grieche ganz Unruhe und zappelnde Elastizität. Er bricht zusammen, aber er stürzt nicht. Das eingeknickte linke Bein hält auf den Zehen den Körper aufrecht, das rechte streckt sich wagerecht, der Kopf wirft sich hintenüber. Und so ist das Bild des Besiegten von tausendmal stärkerer Spannkraft erfüllt als der Sieger, der nur durch die Wucht der Masse triumphiert. Und noch ein Gegensatz: der Orientale ist in voller schwerer Gewandung, der Grieche nackt. Damit sind wir bei unserem Thema. Denn auch im Körpergefühl, als dem unmittelbarsten Ausdruck des Persönlichen ist zwischen Ost und West eine Kluft. Der Grieche hat die große Leidenschaft der Nacktheit, der Orientale duldet sie nur an untergeordneten Personen. Dem Griechen ist Uebung des Körpers höchstes Lebensgefühl, dem Orientalen gilt rasche Bewegung als unziemlich, und die Fülle des Leibes und reiche Bekleidung allein zeigen den Wohlgestellten und Vornehmen an.

Auch in der orientalischen Kunst haben sich wenige typische Formen der Körperdarstellung herausgebildet, die durch Jahrtausende bestehen, wohl mit äußerlichen Wandlungen, aber ohne Entwicklung im Sinne der griechischen Kunst, ohne Fortschritt aus innerer Notwendigkeit. Auch hier stehen die größten Leistungen am Anfang. Nur in der Frühzeit wird auch der nackte oder halbnackte Körper dargestellt, so auf der Siegesstele Naramsins (T. 26). Wie klar die Künstler dieser Zeit das Organische erfaßten, lehrt auch der Siegelzylinder eines Beamten Sargons

von Akkad (Abb. 5). Welch sehnige Kraft der Beine und Arme, wie richtig die Verhältnisse, wie glücklich gelöst die schwierige Drehung des Rumpfes. Wenn diese Körper sich aufrichten würden, träten sie ebenbürtig neben griechische Athleten. Aber solche Leistungen sind vereinzelt geblieben und der spätere Orient kennt überhaupt nichts dergleichen.

In den wenig jüngeren Statuen des Gudea (T. 27 bis 29) bekommt das orientalische Körperideal seine eigentliche Prägung: erhabene Unbeweglichkeit des verhüllten Leibes, eiserne Ruhe des Antlitzes, durch die man hier noch die Leidenschaftlichkeit des Willens hindurchfühlt, der diese Formen geprägt hat. Später wird die Erhabenheit zur Kulisse, die Ruhe des Gesichts zur Starrheit. Wohl gibt es assyrische Reliefs mit lebhaft bewegten Kämpfen, Jagden, Handwerksszenen, aber das ist wie mechanisches Schattenspiel, ohne innere Leidenschaft, ohne die Kraft eines überzeugenden Ausdrucks, höchstens daß einmal in dem verzweifelten Niederwerfen der Gefangenen vor ihrem Besieger eine stärkere Gebärde durchbricht. Darstellungswürdig für diese Kunst war immer nur das eine Thema: die Taten des Königs und sein Verhältnis zu den Göttern. Das stellt sie dar nicht aus Freude an der Erscheinung der Dinge, sondern weil das Bild erzählen soll von den Siegen des Königs. Die menschliche Gestalt ist nur Buchstabe, Hieroglyphe, deren man so und so viele braucht, um die Stärke des Heeres, die Anzahl der Gefangenen zu zeigen. Das eigentlich Künstlerische wird in den Schaffenden erstickt durch die Art des Auftrags und vielleicht schon durch die geistige Verfassung des Orientalen. Der Orientale kennt nicht das Recht und den Willen der einzelnen Persönlichkeit, er kennt nur Herrscher und Dienende. Daß auch der Herrschende ein fühlender, leidender, zweifelnder Mensch ist, darf er nicht sehen, denn der Große verrät nichts von seinem Innern. Er zeigt sich nur im Glanze seiner Macht, umgeben von Trabanten und Zeremonie. Der Dienende aber ist das gehorsame Glied eines Ganzen, ein ergebenes Werkzeug. So erklärt sich die Starrheit und Einförmigkeit des orientalischen Menschenideals, soweit die Kunst es erfassen konnte.

Nur in der Darstellung des Tieres findet die Seele des Orientalen künstlerisch einen Weg, sich zu zeigen. Wie lebendig die assyrischen Tierdarstellungen sind, ist oft betont worden. Allein es handelt sich um mehr als das Erfassen der natürlichen Erscheinung. Es ist das Einleben in die Tierseele, das dem Orientalen auch heute noch tiefer möglich ist als dem allzu intellektuellen Abendländer. Man muß das große Mitleiden mit der Kreatur haben, wenn man den Schmerz der angeschossenen Löwin mit den nachschleifenden Hinterbeinen so darstellen kann wie auf dem berühmten Relief von Niniveh oder die

Abb. 6. Assyrische Bogenschützen. — Aus Niniveh. Paris, Louvre.

Mutterliebe und die Angst um das Junge so rührend wie in der gehetzten Stute der Wildpferdjagd, Bilder, die unter den gleichförmigen Massen der Königsreliefs ein frischer Trunk sind. Daß die Tierbeobachtung so alt ist wie die orientalische Kunst, lehrt der alte Zylinder Abb. 5. Die prächtigen Stiere recken ihre Hälse mit inbrünstiger Begier zu dem erquickenden Naß empor.

Die Gebundenheit des orientalischen Menschen mag ein Fries assyrischer Bogenschützen im Louvre (Abb. 6) zeigen. Der Rhythmus des Marsches sollte die Gestalten zusammenhalten, in Wirklichkeit tut es nur die Gleichförmigkeit der Silhouette. Vom freien Spiel der Glieder, die sich einer gewollten Ordnung unterwerfen, kommt nichts zu Gefühl. Schlaff trotz der scheinbaren Energie des weiten Schrittes, unwirklich in der flachen Auswalzung der Körperformen und dumpf ergeben in das Schema ihres Daseins ist diese Schar. Man sehe das gleiche Thema in dem Erntezug von Knosos, auch dieser von gebundener Formensprache (T. 36). Aber welch sprühendes Leben in der Bewegung des Ganzen, welche Individualität in jedem Einzelnen! Das ist Orient und Abendland.

BABYLONIER

26. SIEGESSTELE DES NARAMSIN, Königs von Akkad, etwa 2470—2440 v. C.

Sandstein. H. 2 m. Im Altertum aus Agade, der Hauptstadt des Königs, nach Susa gebracht, dort gefunden. Paris, Louvre.

Sargon, der Vater Naramsins, hatte vom Lande Akkad aus ganz Mesopotamien unterworfen. Sein Sohn Naramsin behauptete seine Macht und besiegte unter anderem die Lulubäer, ein Bergvolk an den Abhängen des Zagros-Gebirges am Nordrande der mesopotamischen Tiefebene. Diesen Sieg feiert die Stele. Eine Gebirgslandschaft mit Bäumen, terrassenförmig steigen Bergketten empor, über ihnen ein spitzer Bergkegel. Bis zur Paßhöhe sind die Feinde gejagt worden, hier erlischt ihr Widerstand. Der letzte Kämpfende, von einem Pfeil des Königs in den Hals getroffen, bricht rücklings zusammen; ein anderer, wegschreitend, wendet flehend Hände und Kopf zurück; zwei Tote liegen unter dem Fuß des Königs, ein dritter stürzt köpflings in den Abgrund. Rechts auf den unteren Terrassen haben zwei Krieger zum Zeichen der Unterwerfung ihre Lanzen zerbrochen und flehen um Gnade. Von links dringen die Sieger heran, rüstig die Stufen des Gebirges erklimmend, allen voran der König in doppelt großer Gestalt. Er wie seine Krieger tragen einen kurzen Umwurf, der die Körperformen erkennen läßt, eng anliegende Helme mit Nackenschutz, Lanzen, Streitäxte, Bogen, zwei Feldzeichen. Der König hat in der Linken Bogen und Streitaxt, in der Rechten den Pfeil. Sein Helm ist mit zwei Hörnern geziert, wie sie sonst nur den Göttern gehören; die Inschriften nennen ihn den „Gott von Akkad". Ein langer Bart fällt bis auf die Brust herab, wohl ein Hoheitsvorrecht, denn die Krieger haben kurze oder gar keine Bärte.

Es ist eine wunderbare Verschmelzung von abstrakter Symbolik und naturwahrer Schilderung. Wie vortrefflich ist die Stellung des vom Pfeil Getroffenen, wie ausdrucksvoll kläglich der Leichenhaufen, wie unmittelbar überzeugend der Sturz in den Abgrund. Demgegenüber ist es eine starke Abstraktion, den König in doppelter Größe zu sehen. Aber die Disharmonie wird ausgeglichen, denn es ist nicht nur die größere Höhe, es ist die wahrhaft majestätische Haltung, die den König zur Hauptsache macht. Etwas unwiderstehlich Vordringendes, Sieghaftes ist in dieser Gestalt, aber nichts Brutales oder Konventionelles. Nicht wie Pharao schlägt er Hunderten von kleinen Feinden, deren Haarschöpfe in seiner Hand zusammenlaufen, mit einem Hiebe den Kopf ab, sondern er tritt auf die Höhe des Gebirges und der letzte Widerstand stirbt! Einfacher und vornehmer kann man das Thema nicht behandeln. Dazu der wundervolle Umriß der Gestalt, die schlanken, gut getroffenen Proportionen, die diskrete Behandlung der Muskulatur — die Grazie und Vornehmheit dieses Werkes ist einzig in ihrer Art. Endlich die steigenden Krieger, alle in gleicher Bewegung, nur daß die rechten Hände verschieden sind; aber die Wiederholung wirkt nicht wie ein Schema, sondern als lebendiger Rhythmus. Alle schauen empor und streben ihm nach, ihrem Vorbild, ihrem Herrn, ihrem Gott. Sie folgen nicht gezwungen, sondern wie aus innerem Triebe.

In den Kunstformen, wie in der Auffassung der Menschen ist ein freierer Hauch, etwas Liebenswürdiges, weltenfern von sonstigem Orientalischen. Von dieser Kunst geht kein Weg zu dem trüben, ernsten, im Konventionellen erstickenden Wesen der späteren Zeit. Es ist ein frisches Morgenrot, dem kein heller Tag gefolgt ist.

27. KOPF DES GUDEA, des Stadtfürsten („Patesi") von Lagasch, dem heutigen Tello. Um 2340 v. C.

Schwarzer Diorit. H. 0,24 m. Paris, Louvre.

Lagasch im Lande Sumer, im südlichen Teile des Zweiströmelandes zwischen Euphrat und Tigris, wurde von Stadtfürsten beherrscht, deren Oberherren möglicherweise im nördlichen Teile, in Akkad,

saßen. Jedoch ist ein Zusammenhang mit der dorti-gen Kunst, der Stele des Naramsin, nicht nachweis-bar und innerlich nicht wahrscheinlich. Von der zar-ten Formengebung der Stele kann die grobknochige Kunst Gudeas nicht abgeleitet werden. Vielmehr lie-gen die Wurzeln dieser Kunst in Tello selbst, das be-reits um 2700 v. C. eine Blüte erlebt und Werke eines brutalen, aber höchst ausdrucksvollen Archais-mus hinterlassen hat, wie die Geierstele des Eanatum.

Der Kopf des Gudea gehörte zu einer Statue wie die auf T. 28 und 29 links. Die turbanartige Mütze mit dickem Rand, die durch reihenweis gestellte Schneckenlinien gemustert ist, hat man auch für eine Perücke gehalten. Sicher ist sie eine künstliche Kopf-bedeckung, wohl eine Festtracht, da andere Köpfe des Gudea vollständig kahl sind.

Die Energie der Formen ist außerordentlich. Der harte Diorit, granitartiges Gestein, veranlaßt von sich aus Vereinfachung. Der künstlerische Wille geht bewußt auf ein Herausheben der aufbauenden Teile: ein hartes, knochiges, breites Kinn, stark fühl-bare Backenknochen, bei kahlköpfigen Darstellungen eine außerordentlich klare Umgrenzung des Schä-dels, hier statt dessen die mächtigen tektonischen Formen der Kappe. Mit gleicher Entschiedenheit sind die Weichteile umschrieben: schmale Lippen mit scharfen Rändern, aber von natürlicher Schwel-lung; eine energisch geblähte Nüster — die Nase ist nach einem Berliner Kopf gerade, schmalrückig, mit feiner Spitze zu ergänzen —; Augäpfel von starker natürlicher Wölbung, von dicken ausdrucksvoll ge-schwungenen Lidern umrahmt, die trotz einer gewis-sen Übertreibung nicht unnatürlich wirken. Die Tränengrube ist gut beobachtet, an dem äußeren Augenwinkel freilich die Überschneidung der Lider nicht gelungen, sie klaffen auseinander. Am stärk-sten stilisiert sind die Brauen, die wie ein Fisch-grätenmuster den scharfen Augenrand einsäumen und tief auf die Nasenwurzel hinabsteigen, dies wohl ein persönlicher Zug. Am wenigsten geglückt sind die Ohren. Im ganzen wirkt der Kopf weder archaisch, noch naturalistisch, sondern hält eine eigentümliche Mitte zwischen wirklichem Bildnis und vereinfachter Stilisierung. Jedenfalls ist der Künstler frei von For-melhaftigkeit. Denn wenn auch diese Kunst Vorgän-ger hatte, so wirkt doch der Gudeakopf mit der Un-mittelbarkeit des ganz großen Kunstwerks, als habe der Künstler das alles nur aus sich und aus der Natur.

Lehrreich ist ein Vergleich mit dem ägyptischen „Dorfschulzen" (um 2700 v. C.) (T. 7). Bei dem Ägyp-ter ist alles weich, beweglich, gefühlsmäßig, der Baby-lonier ist nichts als starres Wollen, unerbittliche gei-stige Energie, Beugung alles Sinnlichen und Weichen unter die Kraft des Intellekts. Die Unterschiede gel-ten für das Künstlerische der Köpfe, wie für ihre see-lische Stimmung und ihre Rasse.

28. SITZBILD DES GUDEA, in zwei Ansichten. Aus Lagasch (Tello).
H. 0,93. Diorit.

29 links. STANDBILD DES GUDEA. Ebendaher.
H. 1,40. Aus Diorit. Paris, Louvre. Neun sehr ähn-liche Statuen gleichzeitig gefunden, eine von geringer Arbeit mit dem Kopf.

Der Fürst sitzt auf einem hölzernen Stuhl mit ge-schweiften Beinen, die Füße nebeneinander, den Oberkörper starr aufgerichtet, auf den Knien den Plan des von ihm gestifteten Tempels nebst einem Meßstab. Die umlaufenden Inschriften berichten, daß der Gott Ningirsu den Gudea zum gesetzlichen Hirten im Lande erwählt hat, und sie geben Rechen-schaft über den Bau des Tempels, in den die Statue gestiftet ist.

Der Fürst trägt den einfachen Mantel, die Tracht der Sumerer. Der Stoff ist so umgeworfen, daß der Zipfel an der Brust fest eingesteckt werden kann und rechter Arm und Schulter frei bleiben. So einfach die Tracht ist, so stark ihre Monumentalität: große, klare, keineswegs tote Flächen; mit glücklicher Ver-teilung nur an wenigen Stellen Falten; von besonde-rer Bedeutung der Einschlupf des Mantelendes an der rechten Brust als Haltepunkt des Ganzen.

Haltung und Geste sind von der gleichen groß-artigen Einfachheit. Man kann das Wesen dieser Hände verschieden auslegen, als Ergebenheit gegen-über der Gottheit, feierliche Unbewegtheit, Beherr-schung der eigenen Person, immer wird das Zusam-mengefaßte, das Gebändigte, der in Form gezwungene Wille die Grundstimmung sein. So fein die Nägel und Fingerspitzen gesehen sind, so steif und unbe-weglich die Mittelglieder. Und das ist ein springen-der Punkt für das Wesen dieses Künstlers. Er arbei-tet alles auf Ausdruck hin, auf Sichtbarmachung des innerlich Wichtigsten; nur die Form, die er unbedingt braucht, ist für ihn vorhanden. Gerade durch das Auslassen der Mitteltöne gelangt er zu der unge-heuren Monumentalität seiner Formensprache.

Am stärksten ist sie in den nackten Armen, beson-ders T. 29 links. Das sind Muskeln von steinerner Härte, von einer Kraft, die einen Löwen erdrosseln könnte. Bei näherem Zusehen sind jedoch die Schwel-lungen anatomisch keineswegs richtig. Wir erhalten eine Lehre, die alle große „archaische" Kunst predigt: daß es auch im Formalen eine innere Wahrheit gibt, die unabhängig ist von der äußeren Richtigkeit, und die über ihr steht. Nicht die Richtigkeit, sondern die Intensität der Form ist das

Entscheidende. Eindringlichkeit der Form aber erreicht nur der Künstler, der die Form mit leidenschaftlicher Spannkraft in seinem Innern erlebt hat. Und so geben gerade die Gudeas trotz ihrer scheinbaren Ruhe und Unbewegtheit Zeugnis für ein ungeheuer leidenschaftliches Temperament nicht nur des Künstlers, sondern auch seiner Rasse. Sie sind das Erzeugnis eines aufs höchste gespannten künstlerischen Willens und zugleich des klarsten künstlerischen Intellekts, der mit Bewußtsein das Nebensächliche verwirft, um innerhalb seines Könnens die höchste Wirkung zu erreichen. Die Gudeas werden neben den Monumentalwerken jeder anderen Kunst ihre Stelle behaupten.

Seelisch endlich sind sie der reinste Ausdruck des alten orientalischen Menschheitsideals, wie wir es schilderten. Ruhe, Gefaßtheit, Feierlichkeit der äußeren Erscheinung, lange, vornehm verhüllende Gewandung, äußerste Sparsamkeit der Geste, Scheu vor jedem überflüssigen Wort, scheinbare Unbewegtheit der Person. Dahinter aber ein leidenschaftliches Fühlen, eine Spannung von Intellekt und Willen, die, wenn sie sich entlädt, bis zur äußersten Grenze geht. Zeugnis dafür ist die Geierstele des Eanatum, auf der das siegreiche Heer über eine Schicht nackter Leichname dahin marschiert, während die Geier in den Lüften die Köpfe und Glieder der erschlagenen Feinde davontragen. Stärkere Ausdrücke für Haß und Triumph hat keine Kunst gefunden. Auch unter den ruhigen Flächen der Gudeastatuen fühlen wir die bestialische Urkraft schlummern, ein Löwe, der in verachtender Ruhe daliegt, solange er nicht gereizt wird.

29 rechts. NAPIR-ASU.

Gattin des Königs Untas-gal von Elam (Susa), um 1500 v. C. Bronze. Paris, Louvre.

Das weibliche Gegenstück zu den Gudeas, jedoch aus jüngerer Zeit. Große Darstellungen der weiblichen Gestalt sind im orientalischen Kreis selten. Das weibliche Ideal entspricht völlig dem männlichen: volle schwere Körperformen, würdevolle Bekleidung, größte Feierlichkeit der Erscheinung. Wenn die Bronzetechnik zu einer größeren Menge von Einzelformen greift, so ist dadurch die Ruhe des Ganzen nicht beeinträchtigt. In der Handhaltung dieselbe strenge Selbstbeherrschung wie bei Gudea.

ASSYRER.

30. ASSUR-NASIR-PAL, König von Assyrien, 885—860 v. C.

Aus einem Tempel in Nimrud, der Hauptstadt des Königs. Harter Kalkstein. H 1,04 m. Die Statue stand auf einem rechteckigen Kalksteinsockel von 0,78 m Höhe, auf dem sie im British Museum zu London wieder aufgestellt ist.

Der König steht starr und unbeweglich, die Arme eng an den Leib gelegt, Krummstab und Keule in den Händen. Über dem langen Leibrock liegt ein fransenbesetzter Mantel. Das Haar fällt auf die Schultern, der Bart ist lang, rechteckig zugeschnitten, wie mit dem Brenneisen sorgfältig gekräuselt. Die Gesichtszüge sind groß und ernst, von unverkennbar semitischer Prägung.

Wenn somit die Gesamterscheinung oberflächlich betrachtet dem stehenden Gudea (T. 29 l.) ähnelt, so ist im Menschlichen wie Künstlerischen ein außerordentlicher Unterschied. Das Gewand hat nicht die primitive Größe, sondern ist komplizierter, geschmückter, eben dadurch kleinlicher. Im Körperlichen ist nichts von der Intensität der Form, man sehe nur die schwammige linke Hand, den fetten rechten Arm, die leeren Flächen an Brust und Bauch. Der alte Typus ist äußerliche Dekoration geworden, nur noch Fassade ohne plastische Kraft.

31 links. ASSYRISCHER PRIESTER.

Kalksteinrelief aus Khorsabad, dem Palaste König Sargons von Assyrien, 732—705 v. C. Paris, Louvre.

31 rechts. ASSYRISCHER OFFIZIER.

Kalksteinrelief ebendaher. Paris, Louvre.

Der Künstler will das Stolze, Starke, Männliche zum Ausdruck bringen, aber er vermag nur die Einzelformen zu häufen und zu übertreiben. An Waden, Knien und Unterarmen sollen viele und starke Muskeln sein; was wir zu sehen bekommen, sind scharfe, unsinnig übertriebene Rillen und Wülste, statt Steigerungen der Wirklichkeit blutlose Formeln, falsches Pathos. Die Kraft, die hier gezeigt werden soll, wird nicht glaubhaft. Aber die düstere Würde fehlt auch hier nicht. Für den Assyrer ist das höchste Ziel die äußere Wohlanständigkeit, die Erfüllung der Etikette. Die künstlich gekräuselten „Matratzenbärte" und die gestickten Fransengewänder sind der Ausdruck dieses Ideals.

32. KÖNIG ASSUR-BANI-PAL (668 bis 626 v. C.) auf der Löwenjagd.

Alabasterrelief. Aus dem Nordwestpalaste dieses Königs in Kujundschik. London, British Museum.

Der Kampf vom Kriegswagen herab; links sind die Pferde, rechts fällt der Löwe den Wagen an. Auch in dieser aufregenden Lage bleibt alles unbewegt. Steif wie in einer Exerzierübung werden die Lanzenstöße geführt, unbeweglich blicken die Köpfe geradeaus. Mitten im Kampfe noch herrscht das Zeremoniell. Die Gewänder sind übersät mit zierlichen Einzelformen, Rosetten, Schachbrett- und anderen Müsterchen, am Wagen sind Stäbe, Bänder, Zugleine

mit kühler Deutlichkeit gezeigt, die das Einzelne, nicht den Zusammenhang mit der Nachbarform und dem Ganzen sieht. Aber der dekorative Reichtum verdeckt die Schwächen der Gesamtanlage bis zu einem gewissen Grade. Man vergißt darüber den kraftlosen rechten Arm des Königs, und daß wir unter der steifen Zier seines Wamses keinen menschlichen Körper fühlen. Diese Liebe zum Prunk ist der letzte Zug im orientalischen Körperideal. Die Gewänder sind in reichsten Farben gestickt, der König trägt dicke Armspangen, Ohrringe usw. Den Eindruck dieser Menschen in der Wirklichkeit mit dem bläulichen Schwarz der Bärte, bronzener Gesichtsfarbe, Buntheit von Gewandung und Schmuck kann man sich nicht prächtig genug vorstellen. So ist der dekorative Reichtum der Palastwände eine unmittelbare Wiederspiegelung der Person des Königs.

33 links. STELENKRÖNUNG aus der Zeit des Chamurrabi, Königs von Babel, 1958—1916 v. C.
Diorit, Paris, Louvre.

33 rechts. URKUNDENSTEIN des Mardukbaliddin II., Königs von Babylon, 715 v. C.
Schwarzer Marmor. H. 0,46 m. Berlin, Museum.

Das Relief zur Linken ist die Krönung einer Stele, ähnlich der Tafel des Chamurrabi im Louvre, auf der das berühmte bürgerliche Gesetzbuch dieses Herrschers eingegraben ist. Dort ist er selbst über dem Text dargestellt, wie er von dem Sonnengotte Samasch die Bestätigung seiner Gesetze erhält. Auch unsere Stelle stellt wahrscheinlich Chamurrabi dar trotz abweichender Barttracht. Der Sonnengott trägt das altakkadische Falbelgewand, ursprünglich ein mehrfach umgewundenes Tuch, hier ein genähter Rock. Der König tritt aufrecht, aber bescheiden mit ineinandergelegten Händen dem Gott gegenüber, ein naiv vertraulicher und vertrauensvoller Verkehr, anders als mit Jahve, der unsichtbar und zürnend aus dem feurigen Busche spricht. Diese Herrscher stehen den Göttern nahe, nennen sich wie Chamurrabi Göttersöhne, aber sie bewahren den Abstand wie der Vasall vom König.

Im Künstlerischen unserer Stele steckt noch etwas von der naiven Kraft der Gudeakünstler, besonders im Kopf des Sonnengottes mit dem weichen Gewell seines langen Bartes. Doch ist die Arbeit ungleichmäßig, in der Gestalt des Königs flüchtig.

Als Gegenstück das spätbabylonische Relief T. 33 rechts: Mardukbaliddin einen Vasallen mit Städten belehnend, deren Sinnbilder im oberen Abschnitt dargestellt sind. In den beiden Gestalten echteste orientalische Wohlhäbigkeit: gerundete Bäuche, von breiten Gürteln gehalten unter langen Kaftanen, feierliche Stäbe, würdevoll ruhige Gebärden. Und dann wieder die Abstraktion, daß der Fürst um Haupteslänge größer, dazu auch beleibter ist als der Vasall.

Das Zweiströmeland hat zu den allgemeinen Kulturgütern der Menschheit vieles Dauernde beigetragen. Sternenkunde, Maß, Zahl und Gewicht, Wasser- und Gewölbebauten und manches andere Nützliche haben die Abendländer von dort gelernt. Aber das höhere geistige Leben, freies Denken, freie Kunst, sie beginnen erst, als es freie Menschen gab. Der Orient verharrt in der Dumpfheit der despotisch beherrschten Massen, in den Fesseln primitiver religiöser Formen, in Gebundenheit des persönlichen Fühlens. Die Erlöser sind die Griechen. Sie entdekken, daß es ein Denken aus eigener angeborener Kraft, ein Menschentum um seiner selbst willen gibt und so auch eine Körperschönheit, die ihren Stempel aus sich selbst, d. i. aus den Gesetzen der organischen Natur empfängt.

ALT-KRETA

Die kretische Kultur des zweiten Jahrtausends v. C. war ein vergessenes Blatt der Weltgeschichte. Die Griechen erinnerten sich nur dunkel, daß lang vor dem trojanischen Krieg ein König Minos von Kreta die Inseln des ägäischen Meeres beherrscht und die Küsten Griechenlands sich tributpflichtig gemacht habe. Sein mißgestalteter Sohn Minotauros, der halb Mensch halb Stier im Labyrinth von Knosos hauste, erhielt alle sieben Jahre von den Athenern den Blutzins der sieben Jünglinge und Jungfrauen, bis Theseus ihn erschlug und sich aus den Gängen des Labyrinths mit dem Wollknäuel wieder herausfand, das ihm die kluge Minostochter Ariadne gegeben hatte. Diese Seeherrschaft des Minos hat sich, wie manche andere griechische Sage, als mythisch konzentrierte Spiegelung historischer Zustände erwiesen. Seit 1898 haben die Ausgrabungen tausende von Zeugnissen geliefert, daß Kreta während des zweiten Jahrtausends ein blühender Kulturmittelpunkt war, dessen Erzeugnisse westlich bis Sizilien, östlich bis Cypern verfrachtet wurden. Auch mit Ägypten herrschte lebhafter Verkehr, so daß datierte Fundstücke hüben und drüben die Blütezeit der altkretischen Kultur auf 2000—1200 v. C. bestimmen lassen.

Es müssen frühzeitig befriedete Zustände, Fleiß und Wohlstand, ja Reichtum auf der Insel geherrscht haben. Denn die Könige, die in Knosos und Phaistos ihre Wohnsitze hatten, bauten sich Paläste von

prächtiger Anlage und Ausstattung. Um einen weiten Mittelhof liegen zahllose Gemächer und Säle, z. T. an langen Korridoren und in mehreren Stockwerken, die durch Treppenhäuser miteinander verbunden sind, Baugedanken, wie sie sonst in der Antike nicht auftreten. Die Stuckwände sind mit Malereien geschmückt, die zusammen mit dem geschmackvollen, oft bizarren Hausgerät der Epoche ein Bild einer schon überreifen Kultur ergeben.

Über die Rasse dieses Volkes können nur Vermutungen geäußert werden. Am wahrscheinlichsten ist, daß sie eines Blutes mit den Karern sind, die in historischer Zeit an der Südwestecke Kleinasiens sitzen. Die Altkreter sind also nicht ein früh entwickelter griechischer Stamm, höchstens ein weitläufiger Vetter der gleichen Völkerfamilie. Gewißlich stehen sie allen orientalischen, durch semitisches Blut oder Einfluß bestimmten Kulturvölkern in Rasse, Sitte und Kunst fern. Ihr Körpertypus stellt sie aufs klarste zu den Ariern.

Der Kunst der Altkreter fehlen große Tempel, Götterstatuen, lebensgroße Menschenbilder, also die Schule zur Monumentalität; ihre Aufgaben sind fast ausschließlich die Steigerung und Verfeinerung des Lebensgenusses. Dafür haben die Menschen und die Künstler dieser Epoche ein Verhältnis zur Natur, wie es ähnlich nur etwa in Japan zu finden ist, eine leidenschaftliche Liebe für Pflanze und Tier, die sie zum feinsten Erfassen der Naturerscheinung führt. Sträucher, Pflanzen und Blumen, besonders die Lilie, Muscheln, fliegende Fische, Polypen und anderes Seegetier, Katzen, Löwen, Vögel, Rinder und vornehmlich die Stiere werden mit genialem Treffen der Linie und Bewegung dargestellt, daß man die primitiven Ausdrucksmittel darüber vergißt. Es versteht sich, daß die Kreter auch den Menschen mit Eifer dargestellt haben. Aber sie bilden ihn nicht wie die Griechen um seiner selbst willen, sondern nur im Zusammenhang einer Handlung oder Bewegung. Auch die nicht zahlreichen Statuetten sind stets in lebhafter Gebärde. Mit Liebe schildert der Kreter den feierlichen Empfang bei Hofe, die fröhliche Gesellschaft plaudernder Damen und Herren, die Opferprozession, den religiösen Tanz, das Zähmen wilder Rinder und das verwegene Schauturnen der Jünglinge und Mädchen am rennenden Stier, die Heimkehr von der Ernte, Ringer, Jagd, Krieg. Überall ist Kraft und Bewegung, Aufregung und Lebenslust. Nicht für die Toten oder die Götter wie in Ägypten, nicht zum Ruhme des Königs wie in Assyrien, sondern zur Freude des Menschen wird das alles gezeigt. Darum ist überall jugendliche Fröhlichkeit und Spannkraft und alles sieht aus wie aus dem Augenblick geboren. Nirgends sind auch nur Ansätze zu einer Typik im ägyptischen oder griechischen Sinne. Im ganzen wirkt die altkretische Kunst wie eine große Improvisation, blendend auf den ersten Blick, aber auf die Länge doch ohne das Schwergewicht geistiger Notwendigkeiten.

Die beste Einführung in den Körpertypus ist das Elsenbeinfigürchen eines Springers (Abb. 7), der im Hechtsprung über einen Stier hinwegsetzt, wie auf Wandbildern und Gemmen. Die Bewegung geht wie eine Zuckung durch den schlanken, spannkräftigen, biegsamen Körper. Da ist Leben, Energie, Gewandtheit. Ein Gegenbild ist das zuständliche Sein der schlanken Ägypterin Abb. 1. Im Orient das Ideal des beschaulichen Beharrens, hier der Trieb zur Anspannung, die Freude an der Anstrengung um ihrer selbst willen. Die jauchzende Lust an der eigenen Leistung kennt nur der Abendländer. In dieser Hinsicht sind die Altkreter allerdings die Vorläufer und eines Geistes mit den Griechen.

34. JÜNGLING MIT TRICHTER.

Wandgemälde auf Kalkstuck aus dem Königspalaste von Knosos. Lebensgroß. Museum in Kandia.

In einem Gange an der Westseite des knosischen Palastes waren die Wände mit lebensgroßen Gestalten bemalt, die den Eintretenden begleiteten oder ihm entgegenkamen, wohl eine Festgesellschaft, die vom König empfangen, von Jünglingen bedient wird. Vorhanden sind meist nur die Füße, nach dem Geschlecht durch Weiß und Dunkelbraun geschieden, dann die Oberkörper dreier Jünglinge, davon einer Tafel 34. Er trägt rotbraunen Schurz mit breitem blauem Saum, roten und blauen Tupfen, dazu blaue (gläserne?) Schmuckbänder um den Oberarm und ein Armband mit eingesetztem Stein (Achat). Das trichterartige Gefäß, hellblau mit roten Längsstreifen, ist farbiger Stein. Erhaltene Trichter haben unten ein Loch, sie dienten zum Opfer und zum Auftragen des Weines bei Tafel. Man mag sich vorstellen, wie schwungvoll die Mundschenken mit diesen Geräten hantierten.

Der Körper dieses Jünglings gibt zusammen mit dem Springer Abb. 7 die Züge des kretischen Rassetypus: lange, magere, aber sehnige Beine, feine Gelenke und Knöchel, einen schlanken Rumpf mit außerordentlich schmaler Taille, kräftigen Brustkorb, ein im Verhältnis kleiner Kopf. Noch heute sieht man in Kreta diese hohen, langgliederigen Jünglinge, die sich noch gerade so mit Gürtel oder Weste die Taille zusammenschnüren. Das reingezogene Profil des Jünglings ist von unverkennbar arischer Art und fast griechischer Schönheit. In den geöffneten Lippen, dem weich gerundeten Kinn ist atmendes Leben. Nur

das Auge zeigt die Befangenheit dieser Kunst, indem es nach der Kunstweise aller Primitiven in der Vorderansicht gezeichnet ist. Auch sonst sind Schwächen, so im Greifen der Hände, in der ungeschickten Art, wie der rechte Unterarm hinter der Brust herauskommt. Im Umriß des Ganzen ist nichts von gebundenem Schema, sondern vibrierende Bewegung.

Abb. 7. Springer, Elfenbein. Länge 0,287 m. Um die Hüften lag ein wahrscheinlich goldener Schurz, an dem die Figur frei aufgehängt war. Am Kopfe waren lange Locken aus Bronze eingesetzt. Aus Knosos. Museum zu Kandia.

35 links. KRETISCHE FRAU.

Bemalte Tonstatuette; gelber Grund, schwarze, ins grünliche spielende Bemalung. H. 0,185 m. Aus einem Grottenheiligtum von Pestofà, Ostkreta.

Mitte: FRAU MIT SCHLANGEN.

(Kopf fehlt.) Fayence. Fleisch weiß; am Gewand weißer Grund mit rotbrauner und dunkelgelber Bemalung. H. 0,20 m. Aus Knosos.

Rechts: FRAU MIT TURBAN UND SCHLANGEN.

Fayence; der Grund milchigweiß, die Bemalung schwarzbraun. H. 0,342 m. Aus Knosos. Alle in Kandia, Museum.

Die Statuetten zeigen die eigentümliche kretische Frauentracht, die linke die einfachere Form, eine Art weiten Schlafrocks, der von einem doppelten Gürtel gehalten wird und oberhalb weit offen steht. Bei den beiden anderen ist es ein zusammengesetztes Modekostüm, bestehend aus einem Rock, bei der mittleren Statuette mit breiten Volants besetzt, einem schürzenartigen Überwurf, der vorne und hinten herabhängt, endlich einer miederartigen Jacke mit kurzen Ärmeln, die, in der Taille fest zusammengeschnürt, von einem dicken Gürtel gehalten, die Brüste frei läßt. Die Kopftracht scheint bei der linken Statuette natürliches Haar, in einen spitzen Kegel frisiert und durch Binden zusammengehalten. Bei der rechten ist es ein Turban, der sich vielleicht aus jener Bindentracht entwickelt hat. Die mittlere Figur trägt eine Schlange in der Hand, die andere ist von drei Schlangen mehrfach umwunden, von denen ein Kopf am Turban, einer auf der linken Hand sichtbar wird.

Die Figur von Petsofà ist nach den Fundumständen das Weihbild einer Sterblichen, bei den anderen schwankt die Deutung von großen Naturgöttinnen bis zu Gauklerinnen. Ihre Tracht ist jedenfalls die des Lebens und in ihrem Ethos nicht schwer zu verstehen. Sie ist alles andere als naiv, und man hat mit Recht die pikante Rokokotracht verglichen. In der Tat zeigen Miniaturbildchen von Knosos auch ähnliche gesellschaftliche Situationen, Herren und Damen „am Hofe des Königs Minos" oder im „Park" unter Ölbäumen, sich lebhaft unterhaltend. Auch ein „Theater" gab es schon am Palast, wenigstens einen Platz für Spiele und Tänze mit Treppenstufen für die Zuschauer. Gegenüber dem üppigen und raffinierten Dasein dieser Menschen erscheint das Privatleben der Griechen in den klassischen Epochen schlicht und primitiv.

36. ERNTEZUG.

Relief auf einem Gefäße aus Speckstein (Steatit). H. soweit erhalten 0,095 m. H. des Reliefstreifens 0,058 m, Länge 0,30 (abgebildet nach einem abgerollten Gipsabguß). Das Gefäß war eiförmig, die untere Hälfte für sich gearbeitet. Oben ein knopfartiger Deckel. Das Gefäß wird für Salben gedient haben. Zum Aufstellen war ein Untersatz nötig. Gef. in Hagia Triada, einem kleinen Schloß westlich von Phaistos, nach einer Kirche der Heiligen Dreieinigkeit benannt. Kandia, Museum.

Ein Trupp Arbeiter kehrt heim. Voran in fransenbesetztem Flausrock, bedächtig und selbstzufrieden der Aufseher mit dem Kommandostab, er allein mit dem langen Haar der Vornehmen. Dann paarweise die Leute im knappen Arbeitsschurz, der nur als schmales Band vom Gürtel abwärts geht, hinten ein fröhlich nachflatterndes Ende. Auf dem Kopf tragen sie Kappen. Jeder schultert sein Arbeitsgerät, einen langen Stiel, an den oben drei spitze Stäbe gebunden sind; unterhalb der Gabelung ein beil- oder hackenartiges Querstück, wohl aus Metall, das Ganze eine Korngabel, die zugleich als Hacke dient. In der Mitte des Zuges die Musik, ein Alter in breitem Schurz, mit dickem Bauche, den Mund weit aufgesperrt mit der Gewichtigkeit des Vorsängers. Mit einer Metallklapper ägyptischer Form, dem Sistrum, rasselt er den Takt. Drei weitere Sänger mit nicht minder ausdrucksvollen Mäulern folgen, die „aus voller Brust" singen. Hinter der Musik drängen sich die Paare dichter, und hier passiert ein Zwischenfall. Einer war zurückgeblieben, offenbar der zweite Mann zu dem einzelnen bei den Sängern. Ehe er seinen Platz erreicht, strauchelt er und hält sich in der Not am Beine eines Kameraden. Der, wütend, schaut sich um und schimpft.

Welche Fülle von Bewegung, Rhythmus und Stimmung ist in den 27 Gestalten auf engem Raume beisammen. Wie werfen die Leute ihre Beine im fröhlichen Taktschritt, wie sind sie erfüllt von dem Rhythmus der Musik, der sie als ein Ganzes vorwärtstreibt, und wie individuell ist doch der Einzelne. Jeder hält und trägt sich etwas anders als der Nachbar, trotz der Kleinheit hat jeder sogar seinen besonderen Gesichtsausdruck; die ersten beim Anführer sind brav und aufmerksam, das zweite und dritte Paar schon fröhlicher, der letzte vor dem dicken Sänger singt mit. Bis hierhin halten sie den richtigen Abstand. Hinter der Musik gehen sie unordentlich, schieben sich aufeinander, einige lachen, der Gefallene macht das kläglichste Gesicht, und der am Bein Gepackte eine höchst entrüstete Miene. Wenn dies, wie wir wohl denken müssen, Sklaven oder doch Hörige sind, die für einen großen Herrn frohnden, so ist bewundernswert, wie der Künstler sie als Individuen erfaßt hat. Welche Heiterkeit liegt über dem Ganzen, wie fühlt man die köstliche Stimmung, daß die saure Arbeit getan ist und es nun heimgeht zum schönsten Feste des Jahres, dem Erntefest. Die Sänger singen bereits das Danklied, den griechischen Ailinos. Man sehe zurück auf die marschierenden assyrischen Bogenschützen Abb. 6. Es bedarf keiner Worte für den Unterschied im Menschlichen wie im Künstlerischen. Dort Formel, hier Freiheit!

Im Körper wagt der Künstler sich an schwierige Einzelheiten. Deutlich sind die Sehnen an Armen und Beinen, die Rippen, die Muskeln an Brust und Rücken, und wir begreifen daran die ganze zappelnde Gelenkigkeit. Am Alten mit der Klapper hat der Künstler sich etwas zugute getan mit dem Dickbauch, der an Karikatur streift. Aber jede Einzelform geht im Gesamteindruck auf. Der naive Impressionismus der Epoche ist hier auf seinem Höhepunkt.

Auch im Zusammenhang mit der Landschaft vermochten die Kreter den Menschen zu sehen. Die Scherbe eines getriebenen Silbertrichters (Abbildung 8) gibt eine ganze, ins Weite gesehene Landschaft. Rechts Türme und Mauern einer Stadt, auf deren Zinnen vollbusige Weiber winken, um die kämpfenden Männer anzufeuern. Diesseits der Mauern ein steiler Hügel, an dessen Abhängen die Verteidiger der Stadt zum Ausfall ausrücken, voran die Schleuderer, knieend die Bogenschützen, dahinter zwei Bärtige, etwa Anführer in kurzen, steifleinenen Leibröcken. Im Vordergrunde stemmt sich ein be-

Abb. 8. Verteidigte Stadt. Relief auf dem Bruchstück eines Silbertrichters Links plastisch aufgesetzt ein vergoldeter Schild in Form einer Acht Höhe 0,096 m. Aus dem vierten der von Schliemann entdeckten Königsgräber in Mykene. Athen, Nationalmuseum.

helmter Mann auf eine Stange, der vermutlich ein Boot abstößt; vorne gab das Meer den Abschluß. Die Landschaft ist als Ganzes gesehen, nicht wie die ägyptische und assyrische in Teile zerlegt. Mit unbewußter Perspektive ist sie in die Form aufgebaut, die Figuren staffeln sich als Raumwerte nach hinten. So tastet die kretische Kunst sogar schon an das schwierigste Problem der Flächenkunst, an das die griechische sich erst auf der Höhe ihrer Entwicklung wagt.

GRIECHEN

Πάντων χρημάτων μέτρον ἄνθρωπος.
Protagoras.

Der Mensch ist das Maß aller Dinge. Es ist kein Zufall, daß ein Grieche diesen Satz ausgesprochen hat. Stärker und bewußter als bei irgend einem Volke ist das Denken und Empfinden des Griechen anthropomorph. Was im Himmel und auf Erden ist, wandelt sich ihm in menschliche Gestalt und menschenartiges Handeln. Wenn dies bis zu einem gewissen Grade jeder naiven Weltanschauung eignet, so ist die plastische Phantasie des Griechen so stark, daß er die waltenden Kräfte nicht nur menschlich denkt, sondern sie wirklich so schaut. Er sieht seine Götter leibhaftig unter sich wandeln, erblickt sie auf den Höhen des Olymp in ewiger Heiterkeit, fühlt in jedem Baum, jedem Berg, jeder Bucht ein Wesen von Menschenart. Daher bleibt er so lange unempfindlich gegen die toten Formen der Natur, weil seine Phantasie, trunken von der Schönheit der menschlichen Gestalt, ihm diese überall unterschiebt.

Aber nicht nur der Organismus des Menschen, auch sein seelisches Wesen wird erst von den Griechen eigentlich entdeckt. Die seelische Gebundenheit des orientalischen Menschen hielt ihn in Unterordnung unter die großen Mächte Religion und Königtum. Die Griechen haben den Begriff des freien Menschen aufgestellt und in dem großen Entscheidungskampf gegen den Orient verteidigt. Sie fühlen sich frei als Staatsbürger, deren jeder das Schicksal seines Staates mitbestimmt. Sie sind frei im Glauben, den Gott zu wählen, zu dem jeder betet. Es gibt kein Dogma. Sie sind frei im Denken, denn ihre Philosophen lehren, daß der menschliche Geist die Welt aus eigener Kraft zu verstehen versuchen kann. Und so werden sie auch frei im persönlichen Fühlen, sofern sie nur die guten Sitten und die Gesetze der Väter nicht verletzen. Wenn noch bei Homer das Leben des Menschen durch die Moire, das Schicksal, voraus bestimmt ist, so lehren die jüngeren Dichter, daß das Schicksal des Menschen in seiner eigenen Brust beschlossen liegt. Seine Gesinnung ist seine Moire. Bei den Lyrikern des sechsten Jahrhunderts werden diese Töne zuerst angeschlagen, und man bedenke, was das bedeutet: Gesänge, die zum ersten Mal statt Lob der Götter und Könige einzig die Freude und das Leid der Menschenbrust singen.

Abb. 9. Waffentanz (Pyrrhiche). Neu-Attisches Relief, etwa aus dem Beginn der römischen Kaiserzeit, nach älteren Vorbildern.

Mit der Entdeckung des Menschen als freien Einzelwesens geht, abhängig davon und ohne sich undenkbar, die Entdeckung und Erforschung seines körperlichen Organismus einher. Nichts Geringeres als dies ist es, was die bildende Kunst des sechsten Jahrhunderts leistet. In den älteren Kulturen gehen die Künstler in der Erfüllung der Aufgabe auf. Den Griechen reißt der Ueberschuß der künstlerischen Kraft über die Zweckerfüllung hinaus. Zwar hat jedes grie-

chische Kunstwerk einen bestimmten Zweck. Aber darüber hinaus ist es erfüllt von dem „Willen zur Form". Die Form soll erfaßt werden nicht nur in der äußeren Erscheinung, sondern in ihrem Wesen. Form aber ist nichts Willkürliches; sie entsteht durch innere Gesetze. Insonderheit beim menschlichen Organismus ist die Form der reinste Ausdruck der Funktion; Sinn und Absicht seines Baues sind in seiner äußeren Erscheinung ausgedrückt. „Es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist." Diese Erscheinung erklären heißt den ganzen Organismus verstehen. Indem die griechische Kunst die Formenzusammenhänge des Körpers zum ersten Male richtig darstellt, vollbringt sie eine wissenschaftliche Leistung. Und umgekehrt, indem sie aus der Beobachtung der Funktion das Wissen um diese Zusammenhänge erwirbt, schafft sie eine gesicherte Grundlage für den künstlerischen Ausdruck. Weil dieses Wissen sich von Generation zu Generation erweitert und vertieft, schöpfen die Griechen in unaufhaltsamer folgerichtiger Entwicklung alle Möglichkeiten der plastischen Probleme aus. Die Hauptarbeit tat das 6. Jahrhundert, indem es die Grundlagen der Richtigkeit fand. Lange bevor der Intellekt, d. h. Ärzte und Wissenschaft, den menschlichen Leib verstanden, hatten die Künstler sein inneres Wesen erkannt, indem sie ihn darstellten.

Dem Wissensdrange der Künstler kam das Körpergefühl der Rasse entgegen, und das Empfinden des Volkes war stets eins mit den höchsten Zielen der Kunst. Es ist oft geschildert worden, wie die gymnastische Erziehung der griechischen Jugend die unerschöpfliche Quelle der Anschauung für die Kunst war. Hier steht die Tatsache, daß die Griechen das einzige Kulturvolk sind, dem völlige Nacktheit nicht etwas Schimpfliches und Erniedrigendes ist, sondern als das Edelste und Vornehmste erscheint. Man überlege, daß in archaischer Zeit Statuen nackter Männer auf die Gräber gestellt wurden, daß Dichter wie Anakreon, Herrscher wie Alexander, in hellenistischer Zeit auch Privatleute sich nackt darstellen ließen Die Auffassung, dies sei spielende Nachahmung der mythischen Zeiten, „heroische" Nacktheit, ist unzutreffend, denn gerade die homerische Welt kennt die völlige Nacktheit nicht. Auch daß der Brauch von den Athletenbildern übernommen sei, reicht nicht aus. Er kann nur aus der Tiefe des persönlichen und rassemäßigen Empfindens verstanden werden.

Die griechische Nacktheit ist keine ursprüngliche, sie ist im Gegensatz zu älterem Brauche eingeführt und dann als Adelstitel gegenüber den Barbaren empfunden worden. Die Chronik der Sieger von Olympia berichtet, daß in der 15. Olympiade (720 v. C.) der Läufer Orsippos von Megara, um leichter zu laufen, den Lendenschurz fallen ließ, daß seine Mitkämpfer sogleich dasselbe taten, und daß von da an die völlige Nacktheit bei den Wettkämpfen Vorschrift wurde. Daß in der Palästra bei den täglichen Übungen die jungen Leute nackt waren, wurde so selbstverständlich, daß das Wort für Körperübung nichts anderes heißt, als „nackt sein" γυμνάζειν. So ist die Gewöhnung an den Anblick des Nackten aus einem vernünftigen und praktischen Zwecke entstanden. Aber die Griechen haben auch einen höchsten ethischen Wert darin gefunden. Der klassische Zeuge ist Platon, dem niemand Neigung zu Frivolität wird vorwerfen wollen. In seinem Idealstaat will er selbst für die Frauen jeden Alters die nackten Leibesübungen eingeführt wissen und betont im voraus den Spöttern gegenüber, daß, wenn jemandem dabei etwas lächerlich erscheinen sollte, ein Vernünftiges in Wahrheit niemals lächerlich sein könne. Ausführlich schildert das Ethos der Nacktheit, wie es die Griechen gegenüber den Barbaren empfanden, der sonst so spottreiche Lukian. Der Skythe Anacharsis besucht in dem nach ihm benannten Dialog mit seinem griechischen Gastfreund die Palästra und verwundert sich, wie Knaben und Männer sich den nackten Körper mit Oel und Sand beschmieren, mit den Fäusten aufeinander losgehen, sich gegenseitig zu Boden werfen und alle möglichen närrischen und zwecklosen Anstrengungen machen. Der Grieche erwidert: so wird in ihrem Leibe die Spreu vom Weizen gesondert; alles Überflüssige und Schwere wird durch Schweiß und Anstrengung herausgetrieben, bis die Körper weder zu fett noch zu mager sind, sondern „auf das richtige Maß umschrieben". ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένοι. Daraus entsteht nach Aristoteles (Politik VIII 1 fg.) Männlichkeit und Tüchtigkeit, ἀνδρία und ἀρετή. In Xenophons Anabasis läßt Kyros, als er sein kleines Griechenheer zum Kampfe gegen den Großkönig entflammen will, ein paar gefangene persische Krieger entkleiden, und als die Griechen diese weißen „im Schatten gewachsenen" Leiber mit den eigenen, von der Sonne braunroten vergleichen, da haben sie Mut, auch gegen eine Übermacht solcher „Weiber" zu kämpfen. Wird hier der Nutzen, die Kraft, die Gesundheit betont, so tritt die höchste ethische Wertung in der Lehre entgegen, die wiederum im Anacharsis des Lukian dem griechischen Jüngling gegeben wird: Mache deinen Leib durch Übung so vollkommen und so schön, daß du ihn vor der ganzen olympischen Festversammlung mit Stolz und Freude zeigen kannst!

Hat es je ein großartigeres, vornehmeres, gesünderes Körpergefühl gegeben? Es kommt aus den geheimnisvollen Tiefen der Rasseempfindung und steht ebenbürtig neben jedem anderen sittlichen oder geistigen Ideal, das je ein Volk sich geschaffen hat. Aber es

ist nicht ausschließendes, einseitiges Lebensziel, sondern nur ein Teil des gesamten griechischen Lebensideals, das die geistige und die ethische Entwicklung so gut wie die körperliche in sich begreift. Die letzte Quelle aller dieser Ideale ist die Empfindung des Ich als einer lebendigen Einheit, die aus innerer Kraft nach Vollkommenheit ihrer Eigenschaften ringt. Diese Vollkommenheit aber kann nur gemessen und erkannt werden durch Vergleichung mit anderen. Darum wird dem Griechen alles zum Wettkampf, zum Agon. Nicht nur Athleten und Palästriten messen sich miteinander, auch die Tänzer, die Sänger, die Dichter, ja die Herolde und Trompeter; in Athen gab es sogar einen Agon der Greisenschönheit.

Zwei Sprüche standen am Eingang zum Tempel des delphischen Apollon, des ethisch ernstesten der griechischen Götter: γνῶθι σαυτόν und μηδὲν ἄγαν, Erkenne dich selbst und Halte Maß. Da ist in einem Brennpunkt beisammen, was der tiefste Sinn und die stärkste Kraft des griechischen Lebens gewesen ist: Erkenne dein Ich, übe, leite und bilde es; aber tue in nichts zu viel, suche das Maß, das deine innerste Natur und die in deinem Wesen beschlossenen Notwendigkeiten dir vorschreiben. Im Leben ist dieses Ideal gewiß nicht von jedem Griechen erfüllt worden, das ist das Schicksal jedes Ideals. Aber in ihrer Kunst haben sie es in tausendfältigen Abwandlungen hingestellt und durch diese Kunst sind sie die ewig jungen Lehrer des reinen und gesunden Menschentums. —

Nur bei der griechischen Kunst kann man ein Verfahren einschlagen wie dieses: die etwa zweihundert besten statuarischen Werke anzuordnen nicht nach Gegenstand der Darstellung oder zeitlicher Zusammengehörigkeit, sondern ausschließlich nach dem künstlerischen Motiv. Wohl gehen auch in der neueren Kunst Ideen und Motive von Hand zu Hand, aber die neuere Kunstgeschichte merkt es fast mit Tadel an, wenn etwa Michelangelo im Jüngsten Gericht einige Gestalten des Signorelli benutzt, und in neuerer Zeit gibt es genug Fälle, wo sich Künstler auf diese Weise „bestohlen" fühlen. Hingegen wird in der griechischen Kunst — und dies ist eine der Grundlagen ihrer Größe — ein fruchtbares Motiv sogleich wiederholt, selbst von der konkurrierenden Kunstschule (T. 51). Es wird durch Generationen hindurch fortgepflanzt, abgewandelt, durchgearbeitet, bis es zu seinem stärksten Ausdruck gebracht und schließlich erschöpft ist. Mancher glänzende künstlerische Gedanke hat keine Entwicklung, wie der Diskobol des Myron, weil er reif und fertig ans Licht tritt, wogegen der Marsyas desselben Künstlers in Um- und Abwandlungen bis zu einer hellenistischen Aktäonstatue fortlebt. Vor allem die einfachen und ruhigen Motive, Dastehen, Sitzen, Liegen, Knieen haben eine jahrhundertelange Geschichte. Hier kommt das Neue so schrittweise, daß auch ohne äußeren historischen Anhalt die Abfolge dieser Phänomene zu finden ist. Das ist für den wissenschaftlichen Aufbau der griechischen Kunstgeschichte ein besonderes Glück. Denn die Werke, deren Künstlername und Zeit durch äußere Zeugnisse feststeht, sind in eines Atems Länge zu nennen; das übrige muß sich zwischen diese festen Punkte einreihen. Im ganzen betrachtet haben wir einen mit innerer Notwendigkeit dahinrauschenden Strom und können oft schwer erkennen, von wo die neuen Wasser zuströmen, die sein Bett verbreitern und seinen Spiegel verändern. Mit anderen Worten: den Anteil des einzelnen Künstlers an der Entwicklung zu bestimmen ist die schwierigste und umstrittenste, aber auch reizvollste Aufgabe der Forschung. Wir dürfen uns nicht täuschen, daß die Mittel zur Lösung sehr unzureichend sind und daß bei jedem Schritt das subjektive Urteil die Lücken füllen muß.

Ein Umstand erschwert die Aufgabe. Die Mehrzahl der erhaltenen Statuen, aus denen die persönliche Art der großen Künstler klar zu machen wäre, sind *Kopien* späterer Zeiten. Anderseits fehlen zu den erhaltenen Originalwerken fast überall die Namen. Bezeugte eigenhändige Werke berühmter Meister gibt es verschwindend wenig. Somit ist die entscheidende Vorfrage: wann, nach welchem Verfahren und nach welcher Auswahl sind jene Nachbildungen entsanden? Sie ist leichter gestellt als beantwortet. Klar ist, daß das Nachbilden älterer Werke aus kunstgeschichtlichem Interesse in der hellenistischen Zeit beginnt. Insbesondere die Herrscher von Pergamon, an deren Hofe kunstgeschichtliche Studien betrieben wurden, ließen Kopien von Meisterwerken anfertigen. Aber die in der Bibliothek von Pergamon erhaltene Nachbildung der Athena Parthenos des Phidias ist nur eine geniale Skizze in hellenistischem Kunstgefühl, nicht Kopie. Ähnlich verhält es sich mit der Mehrzahl der auf griechischem Boden gefundenen Repliken bekannter Werke, das eigene Stilempfinden der Zeit schlägt durch. Anders verfuhr man in Rom. Hier sind von den großen Encyklopädisten die Ergebnisse der griechischen kunstgeschichtlichen Forschung gesammelt worden — in Plinius „Naturgeschichte" handeln zwei Abschnitte von den Künstlern in Marmor und in Bronze — und es steht außer Zweifel, daß gebildete Römer sich von den „nobilia opera in toto orbe" Wiederholungen machen ließen, von denen sie Stiltreue verlangten. Besonders in augusteischer Zeit scheinen solche „guten" Kopien entstanden zu sein, dann wieder in der Zeit des griechenfreundlichen Hadrian. Daneben aber entstanden massenhafte Nachbildun-

gen griechischer Werke zum Schmuck der Villen und Parks, der Märkte und Bäder, wobei es nicht auf Genauigkeit, sondern auf Wirkung ankam. Kopisten dieser Art werden nur selten das Original oder einen Abguß vor Augen gehabt haben, sie machten Kopien von Kopien, und so geht das Persönliche des Meisters natürlich immer mehr verloren. Wenn trotz dieser Umstände und der allgemeinen Zerstörung ein Aufbau der griechischen Kunstgeschichte versucht werden kann, so beruht das vor allem auf der inneren Logik ihrer Entwicklung.

DER STEHENDE MANN.

Nirgends läßt sich das Phänomen einer innerlich notwendigen künstlerischen Entwicklung deutlicher erkennen als am Problem des nackten stehenden Mannes. Es war die häufigste Aufgabe, die gestellt wurde. Oder auch umgekehrt: die Kunst bot für eine ganze Menge von Bedürfnissen immer wieder diese eine Lösung an. Das ist besonders in der archaischen Zeit der Fall, wo man Götter- und Heroenbild, Siegerstatue, Weihgeschenk, Grabmal mit Vorliebe in diese Form brachte. Aber auch jede andere der großen Epochen, in die wir den lebendigen Fluß der Entwicklung zu zerlegen gezwungen sind, trägt das ihre zur Förderung dieses Problems bei. Die Geschichte dieser einen künstlerischen Idee gibt daher zugleich den geschichtlichen Rahmen für alle übrigen Motive.

Die archaische Zeit, vom Ende des siebenten Jahrh. bis um 480 v. C., ist wie eine Schul- und Lernzeit. Ihre Formensprache, die wir zunächst als altertümlich, steif, hölzern empfinden, ist die Zurückführung der Naturformen auf einen vereinfachten, oft noch unverstandenen, tektonisch gebundenen Ausdruck. Jede primitive Kunst nimmt solche Vereinfachungen vor. Was aber der griechischen die Entwicklungsmöglichkeit gibt, sind zwei grundlegende Eigenschaften: das von Anbeginn richtige Erfassen der Proportionen und der Sinn für das Wesentliche im Mechanismus des menschlichen Körpers. Um seine unaufhörlich sich verschiebenden Formen zu erfassen, wird ein Rahmen geschaffen, der, gleich zu Beginn richtig getroffen, allmählich mit reicherer und richtigerer Form erfüllt wird. Der Körper wird in eine Ruhestellung gebracht, in der alle Glieder gleichmäßig gespannt sind, also in die mittlere Lage zwischen völliger Entspannung und zweckerfüllter Anspannung der Muskeln (T. 37). Das eine Bein, fast durchweg das linke, wird einen kleinen Schritt vorwärts gesetzt, so zwar, daß sich beide Knie durchdrücken und die Last des Körpers gleichmäßig tragen. Der Rumpf steht in Vorderansicht, der Kopf gradeaus, die Arme gesenkt zu beiden Seiten, auch sie in einem mittleren Maße von Anspannung. Die Haltung ähnelt der der ägyptischen Gestalten und man pflegt anzunehmen, daß die Griechen sie übernommen hätten. Wandernde griechische Künstler mögen wohl ägyptische Statuen gesehen haben und ägyptische Fayencefigürchen u. dgl. sind nach Griechenland gebracht worden. Aber das Schema ist so einfach, ergibt sich gewissermaßen so von selbst, daß es eben so gut von den Griechen neu gefunden sein könnte. Ein andauernder Einfluß der ägyptischen Kunst auf die griechische ist nicht nachweisbar, denn sowohl im eigentlichen Standmotiv wie in der Durchführung des einzelnen sind die Griechen von Anfang an selbständig. Die ägyptischen Gestalten schreiten mit weit auseinandergesetzten Beinen, die griechischen stehen in „versammelter Stellung", um einen militärischen Ausdruck zu gebrauchen. Im Anatomischen hat der Grieche von vorne herein das Gefühl für den Zweckinhalt der Form, für Knöchel, Gelenke und alle bewegungswichtigen Elemente, während der Ägypter sich mit der Erscheinung der Außenseite begnügt. Selbst wenn also das ägyptische Schema den Griechen den Anstoß gegeben haben sollte, so ist diese Anregung sofort völlig verarbeitet worden, ähnlich wie sie die Lautzeichen des Alphabets zwar den phönikischen nachgeahmt, aber sie sogleich mit eigenem Leben erfüllt haben. Was jedoch den Griechen vor allem von dem Ägypter unterscheidet, ist das sofortige Hinausdrängen über die erste Lösung. Schritt vor Schritt wird der erste Wurf verbessert, der Zusammenhang klarer gefühlt, die Einzelform reiner und richtiger umschrieben. Wir besitzen die Reste von anderthalb hundert gleichartigen archaischen Standfiguren, sie müssen einst nach tausenden gezählt haben, nicht zu gedenken der unzähligen kleinen Bronzefiguren von gleichem Typus. So ward bis gegen Anfang des 5. Jahrh. die erste Aufgabe gelöst: das alte Schema zu einer Gestalt von Fleisch und Blut, von Lebendigkeit und Naturtreue zu wandeln. Die nächste war, den Körper aus der Starrheit der archaischen Haltung zu befreien.

Eine Uebergangszeit, der sogenannte strenge Stil, begrenzt etwa durch die Jahre 480 bis 460 v. C., bringt diese Erlösung, und zwar durch einen jener glücklichen Funde, die, wenn sie dem Rückschauenden lange vorbereitet und fast selbstverständlich erscheinen, für die Mitlebenden doch eine Offenbarung, einen genialen Ruck nach vorwärts bedeutet. Die Stellung auf beiden gleich belasteten Füßen ist eine gezwungene, niemand stellt sich von selbst so, es ist eine Schul- oder Rekrutenhaltung. Beim natürlichen Dastehen legt man sich mehr auf das eine oder das an-

dere Bein, wobei sich eine Fußsohle vom Boden lockert. Mit dieser Beobachtung war der Gegensatz von „Standbein“ und „Spielbein“ gefunden, der von nun an die Entwicklung beherrscht. Zunächst tritt er noch zaghaft auf. Die Künstler des strengen Stils (T. 39 bis 43) arbeiten zwar die Beine sorgfältig durch und beobachten die durch die Entlastung entstehende tiefere Stellung des Knies, die leichte Senkung der Hüfte, die Verschiebung der Glutäen, aber sie wagen noch nicht die Folgerungen für den Rumpf und die Schultern zu ziehen, sondern lassen sie in den alten herben rechteckigen Umrissen.

Mit einem letzten Schritt zur Befreiung leitet sich die Blütezeit des fünften Jahrhunderts v. C. ein (460—400 v. C.). Auch der Rumpf wird jetzt ergriffen von der Bewegung, die am entlasteten Fuß ihren Ausgang nimmt und in der Verschiebung der linken gegen die rechte Körperhälfte sich wie eine Welle fortpflanzt bis an die Schultern, um auszuklingen in einer Wendung, Biegung oder Neigung des Hauptes. Ruhig und doch bewegt stehen nun die Gestalten da (T. 44 fg.), freie Geschöpfe einer Kunst, die eins geworden ist mit der Natur, freie Menschen, die mit gesammelter Kraft in sich selber ruhen. Das Spiel der Arme trägt dazu bei, diese „Bewegung in der Ruhe“ zu verstärken. Göttern werden ihre Abzeichen gegeben, Jünglinge handhaben palästrisches Geräte oder sie schmücken sich mit einem Symbol des Sieges, Motive, die sachlich nicht bedeutend sind und nicht sein wollen. Denn nicht in dem was geschieht, liegt der Sinn, sondern in dem was ist: in der Stellung des blühenden Leibes, im Rhythmus der Glieder, in der Schönheit. Hier zuerst dürfen wir das Wort aussprechen. Das Werden und Wesen dieser Schönheit zu verstehen, wird bei der Einzelbetrachtung versucht werden.

Das vierte Jahrhundert bedeutet die zweite Höhe. Dieses Zeitalter ist weicher und sanfter gesinnt als das kriegerische fünfte Jahrhundert. Man kann es fast das Jahrhundert der Frau nennen. Lyrische Stimmung, Grazie und Anmut beherrschen die Kunst und selbst die kräftigen Jünglingsgestalten haben weichere Körper, schwellendere Glieder, lässigere Haltung. Das ist wieder ein zugleich seelisches und künstlerisches Moment. Wenn man im 5. Jahrh. vor allem den knochigen Bau, den straffen Muskel, die prall gespannte fettlose Haut des athletischen Körpers beobachtete und das alles mit fest umrissenen Formen wiedergab, so sieht man jetzt die sanfteren Rundungen eines wohlgenährten Leibes, die feinen Übergänge, mit denen eine fettreiche Haut zwischen den Muskelgruppen vermittelt, den ganzen Reiz eines „blühenden“ Fleisches. Aber man entdeckt auch, daß die Umrisse des Körpers noch zartere Linien, noch wohllautendere Rhythmen hergeben, wenn er sich biegt und dehnt, und so greift man — wieder mit einer jener genialen Selbstverständlichkeiten — zu einer Bereicherung des alten Rahmens der Standfigur: man lehnt den Körper an eine äußere Stütze. Dabei bleibt die einfache Frontstellung der Gestalt gewahrt. Aber die Gesamterscheinung ist weicher, süßer, schmelzender geworden

Doch noch das 4. Jahrh. erlebt ein Gegenspiel in der Stimmung und zugleich eine grundstürzende künstlerische Neuerung. Hier müssen wir einen Namen nennen, Lysippos von Sikyon, den „Hofbildhauer“ Alexanders des Großen. Es ist einer der größten Glücksfälle, daß wir seinen Schaber in einer guten Kopie besitzen (T. 62). Denn diese Statue ist der Wendepunkt zu einem neuen plastischen Ideal. Sie will nicht mehr allein von vorne betrachtet, nicht als „Relief“ gesehen werden wie alle älteren Standfiguren, sondern ihre Linien und Formen locken nach rechts und nach links, und man fühlt, daß eine allerletzte künstlerische Fessel gefallen ist. Und dieser Jüngling selbst, obwohl er so ruhig dazustehen scheint, ist von einer geheimen inneren Beweglichkeit erfüllt. Wir meinen, er müsse sich nun gleich um seine Axe drehen. So ist im Laufe der Entwicklung immer klarer die Aufgabe begriffen und erfüllt worden: in das ruhige Standbild den höchsten Ausdruck von Bewegungsfähigkeit zu legen.

Die hellenistische Epoche, die Zeit der Nachfolger Alexanders des Großen (etwa 300—50 v. C.), tut den letzten Schritt, indem sie nicht nur die Möglichkeit, sondern die Bewegung selber darstellt. Der Körper des Satyrs, der ruhig aufrecht stehend sich um seine eigene Axe schraubt, so daß die Brust gegen die Füße um einen rechten Winkel verschoben ist (T. 79), bedeutet den Schlußpunkt der Entwicklung und die letzte Möglichkeit innerhalb der Idee der ruhigen Standfigur. Fünf Jahrhunderte haben an dieser Idee gearbeitet, zahllose geglückte Lösungen sind in jeder Epoche gefunden worden und haben friedlich neben den anderen weitergelebt. Aber immer wieder wird der Faden weiter gesponnen, bis endlich das letzte aus dem künstlerischen Grundgedanken herausgeholt ist. —

Wie ein großer vorbedachter Lehrgang ist dieser Weg vom Apoll von Tenea bis zum Satyr Borghese. Für die Schaffenden war es ein Weg von vereinfachter und gebundener Formenwelt zu einer immer naturtreuer, immer lebendiger, immer mannigfaltiger werdenden. Für die Betrachter aber ist es die Offenbarung dessen, was der menschliche Körper denn eigentlich ist. Niemand zuvor hatte ihn so geschaut, wie ihn von nun an alle Welt sah. Das ist die weltgeschichtliche Tat der griechischen Kunst. —

Das Ideal aber, das die griechische Kunst aufstellt, ist keineswegs ein völlig gleichförmiges. So wenig das griechische Volk der klassischen Zeit die Urform einer ungemischten Rasse ist, so wenig ist jenes Volk von Statuen nach einem einzigen Körpertypus gestaltet. Wir finden da Kurzschädel und Langschädel, untersetzte und langbeinige Gestalten, gestreckte und „quadratische", flache und runde Rumpfbildung, feingliedrigen und grobknochigen Bau, volle und hagere Muskeln. Alles was an Verschiedenheiten in der Rasse steckt, hat die Kunst herausgeholt, aber nicht um naturalistische Nuancen zu suchen, sondern immer mit der Absicht auf die typische Form.

Es ist für die verschiedenen Künstler und Kunstschulen nicht ohne Bedeutung, welche Körpertypen sie bevorzugen. Wir sehen, wie im 5. Jahrh. die Attiker vorwiegend Rundschädel und runde Rumpf- und Gliederbildung wählen, die Peloponnesier ausgesprochene Langschädel und untersetzten flächigen Körperbau, wie später Lysipp langbeinige Gestalten mit kurzem, rundem Rumpfe und kleinem Kopfe liebt und wie dazwischen eine Fülle von Zwischenstufen liegen. Niemals haben wir dabei das Gefühl des Zufälligen oder Willkürlichen, sondern immer erscheint die Gestalt wie ein notwendiges Ganze, in dem die Bildung jedes kleinsten Teiles abhängig und in Uebereinstimmung ist mit allen übrigen Teilen. Der Körper wirkt mit der überzeugenden Sicherheit eines mathematischen Exempels und wir wissen ja tatsächlich, daß viele griechische Künstler die Grundlagen der Körperschönheit durch zahlenmäßige Rechnung festzulegen versuchten. Die neuere Wissenschaft hat ihnen hierin noch nicht zu folgen vermocht und für die Empfindung der Schönheit ist zweifellos die Kenntnis dieser Gesetze nicht erforderlich, ja hinderlich. Genug, daß all diese Varianten der Körperschönheit, die die Griechen gefunden, ihre zwingende Kraft heute so gut auf alle Empfindenden ausüben wie da sie aus der Hand ihrer Meister hervorgingen, ja daß sie den Spätgeborenen das zeigen, was die Wirklichkeit selten oder niemals bietet: jede Anlage des menschlichen Organismus ungestört und im Gleichgewicht entwickelt. Schönheit entsteht, wenn der Wille der Natur rein erfüllt ist. Auch in Griechenland wird das kaum je am einzelnen Körper der Fall gewesen sein. Die Künstler aber haben die Gedanken der Natur zu Ende gedacht.

ARCHAISCHE ZEIT.

Etwa 600—480 v. C.

37. Links: APOLLON VON VOLOMANDRA in Attika.

Gef. 1900 auf einem ländlichen Begräbnisplatz. Parischer Marmor. H. 1,79 m. Athen, Nationalmuseum.

37 rechts. Abb. 10. APOLLON VON TENEA.

Parischer Marmor. H. 1,53 m. Seit 1854 in der Glyptothek König Ludwigs I. zu München.

Zwei der besten Vertreter des archaischen Typus (S. 23 r.) aus der 1. Hälfte des 6. Jahrh. v. C. Der Apoll von Tenea, nach Fundort und Charakter ein Werk der peloponnesischen Kunst, behält neben seinen Brüdern den ersten Platz durch Energie der Einzelformen. Vortrefflich die Füße (T. 111) mit den langen Zehen, die stark heraustretenden Knöchel, die charakteristische Krümmung des Schienbeins und die scharf abgesetzten Wadenmuskeln. Außer der Härte der Begrenzung ist kein ernstlicher Verstoß, wie auch nicht in den Armen. Am Knie (T. 110) ist deutlich die Kniescheibe als besonderes Knochenstück zwischen sehnige Bänder gespannt, aber das Bild entspricht

Abb. 10. Apollon von Tenea. (T. 37.)

nur annähernd der Natur; dennoch ist grade dieser Teil für den Ausdruck zäher Spannkraft von Bedeutung. Die Oberschenkel sind in den Maßen gut angelegt. Beim Rumpf aber versagt die Gestaltung. Das Ansetzen der Oberschenkel ist unklar, ein Bauch kaum vorhanden, als wolle der Künstler diesem Problem noch aus dem Wege gehen, der Nabel flach wie ein Knopfloch, der Brustkorb ein rundlicher Stumpf ohne Gliederung, die Brustmuskeln ohne Spannung. Wenn bei den ägyptischen Statuen die Weichteile des Rumpfes bereits viel besser gegeben sind, so fehlt doch die Biegsamkeit. Der Grieche sieht das Wesentliche an der Bewegungsmaschine: Gelenke und Knöchel. Indem er diese faßt, hat er das Leben und die Kraft. Der Rest, die Durchbildung des Rumpfes, bleibt seinen Nachfolgern.

Das attische Werk (T. 37 l.) ist in Proportionen und Ausführung anders: höhere Beine, kürzerer Rumpf, hochstehende Schultern, ein kleiner Kopf; Knie und Waden weicher, mit flüssigen Übergängen. Die Köpfe zeigen die Gegensätze noch deutlicher. Am Tenea-Apoll drängt das harte Knochengerüst vor, alles ist mit mathematischer Schärfe umschrieben. Der Apoll von Volomandra hat ein fleischiges Gesicht, das starre Lächeln bekommt einen Anflug attischer Grazie. Die Unterschiede werden im 5. Jahrh. noch deutlicher: der formenstrenge Peloponnesier, der liebenswürdige Attiker.

Die Benennung „Apollines" ist ein Sammelname. Im einzelnen Falle läßt sich nur aus Fundumständen oder Inschriften auf die Bedeutung schließen. Ein Koloß auf Delos, Statuen aus dem Apollonheiligtum auf dem Berge Ptoon sind sicher Apollonbilder; in Delphi hatten die Argiver zwei solche Statuen als Bilder der heroischen Jünglinge Kleobis und Biton aufgestellt, die ihre Mutter, die Hera-Priesterin, zu Wagen den weiten Weg zum Heraheiligtum gezogen hatten und zur Belohnung von der Gottheit einen raschen Tod erhielten. Die Statue von Volomandra hat sicher, die von Tenea wahrscheinlich auf einem Grabe gestanden. Aber man darf nicht sagen, „sie stellen den Verstorbenen dar", denn es sind ja Typen; sie sagen: der hier liegt, war ein Jüngling in seiner Kraft. Nicht das Individuum an sich interessiert den Griechen, sondern die Art.

38. Links: Abb. 11. JÜNGLING.
Bronzestatue. H. 0,27 m. Weihgeschenk auf der athenischen Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

Rechts: HERMES MIT DEM WIDDER.
Bronzestatuette. H. 0,185 m. London, British Museum.

Mitte: APOLLON.
Bronzestatuette. H. 0,25 m. Gef. im Peloponnes. Boston, Museum of fine arts.

Der Jüngling links hielt stabartige Gegenstände, vielleicht Wurflanzen, das Bild eines siegreichen Palästriten, der mit dieser Weihung Athena Dank abstattet. — Der Apollon trägt ein Rehkalb, die Linke hielt den Bogen. Diese Attribute hatte das eherne Kultbild des Apollon Philesios im Tempel des Apollon Didymaios bei Milet, das von Kanachos von

Abb. 11. Jünglingstatuette. (T. 38.)

Aegina gearbeitet war. Da milesische Münzen eine entsprechende Gestalt zeigen, ist die Statuette wahrscheinlich eine Nachbildung jenes Werkes. — Der Hermes, ein Originalwerk peloponnesischer Kunst, trägt kurzen Leibrock, Filzhut (Petasos), Schnürschuhe mit Flügeln. Beide Götter haben langes Haar mit feierlichen Locken nach vorn. In der Linken trägt der Hermes sein Opfertier, einen kleinen Widder, die Rechte hielt einen aufwärts gewendeten Heroldsstab (Kerykeion). Äußere Kennzeichen verkünden also die Bedeutung.

Die Fortentwicklung des alten Typus, wie sie bis

gegen Ende des 6. Jahrh. vorgeschritten war, offenbart sich durch Loslösung der Arme und bessere Durchbildung des Rumpfes. Brustmuskeln, Rippenkorb, Bauchmuskulatur sind in der Hauptsache richtig, am Bauchumriß ist noch Vernachlässigung fühlbar, namentlich bei dem Jüngling. Bemerkenswert ist die Verschiedenheit in Proportionierung und Durchführung. Der attische Jüngling hat großen Kopf, sehr breite Schultern, mächtigen Brustkorb, langen Rumpf, im Verhältnis kurze Beine; prachtvoll sind die dicken Oberschenkel (Abb. 11). Die Einzelformen von fleischiger Fülle und Rundlichkeit. — Der Apollon hat längere Beine, schmächtigen Rumpf, sehr kleinen Kopf; er wirkt knapper und schlanker. Obwohl in Rechnung zu ziehen ist, daß der Kopist das Vorbild eleganter wiedergegeben haben kann, so paßt doch die Erscheinung gut zu dem, was wir von äginetischer Kunst wissen. — Im Hermes ist reine Mathematik der Linien: der Leibrock durch saubere Horizontalen und Senkrechte geteilt; die Schleifchen am Gürtel symmetrisch abstehend; die Schulterlocken jederseits in gleichen Winkel auseinandergehend; die Kniescheibe säuberlich umzirkt; die Hinterbeine des Widders parallel gehängt. Überall Ordnung, Sauberkeit, Überlegung, dieselben Eigenschaften, durch die Argos und Sikyon im 5. Jahrh. die großen Lehrmeister werden; schon in der altertümlichen Gebundenheit ist Ahnung des Zukünftigen.

Abb. 12. Gerätträger. (T. 39.)

Abb. 13. Gerätträger. Boston. (T. 39.)

39 rechts. POSEIDON.

Unterlebensgroße Bronzestatue. H. 1,18. Gef. bei Liwadhostro (Nordseite des korinthischen Golfes) an der Stelle des alten Kreusis, des Hafens von Plataiai. Die Statue lag im Wasser nahe am Ufer, die Reste der Basis zeigten, daß sie frei am Strande stand. — Augen und Brustwarzen waren eingesetzt. Am Körper, namentlich an den Beinen, ist vieles ergänzt. Athen, Nationalmuseum. — An der Fußplatte in böotischem Dialekt eine Weihung an Poseidon (τô Ποτειδάονος ἱαρός.) In der vorgestreckten Rechten hielt der Gott wahrscheinlich einen Thunfisch, in der erhobenen Linken den geschwungenen Dreizack.

Abb. 14. Knabe. Athen. (T. 40.)
Nach dem Abguß.

Abb. 15. Knabe. Athen. (T. 40.)
Nach dem Abguß.

Wir stehen am Ende des Archaismus. Im Rumpf ist alles richtig angelegt, die Hüften von natürlicher Breite, Bauchmuskeln, Rippenrand, Brustmuskeln klar gegliedert. Das Schamhaar ist scharf umgrenzt, eine Gewohnheit der jüngerarchaischen Kunst, die sich in den strengen Stil fortpflanzt. Das Standmotiv scheint auf den ersten Blick das alte, die Füße stehen noch platt aufgesetzt. Aber das linke Bein ist bereits stärker belastet, das rechte leicht geknickt, das Knie drückt sich ein wenig nach vorn. Die Erfindung des Spielbeins bereitet sich vor.

STRENGER STIL.
480—460 v. C.

39 links. Abb. 12, 13. JÜNGLING ALS GERÄTETRÄGER.

Bronzestatuette. H. 0,19 m. Aus Süditalien (Calabrien). Boston, Museum of fine arts.

Ein Ansatz auf dem Scheitel zeigt, daß die Gestalt etwas trug, vielleicht einen scheibenförmigen Spiegel, der durch ein ornamentales Zwischenstück befestigt war (vgl. Abb. 73). Die Rechte könnte an das Zwischenstück gerührt haben. Die Haltung drückt das Balanzieren aus.

Die Lösung aus dem Apollonschema ist auch für die Beine vollzogen: das rechte trägt, das linke ist entspannt und leicht vorgebogen, die linke Hüfte sinkt ein wenig abwärts. Nun ist der Körper Herr seiner Bewegung. Zwar Rumpf und Kopf halten sich noch steif, sie müssen es hier des Balanzierens wegen. Aber

Abb. 16. Westgiebel des Zeustempels zu Olympia. Kampf der Lapithen und Kentauren. Nach Treus Ergänzung, Skulpturensammlung zu Dresden.

eine leichte Schwingung der Mittellinie des Rumpfes mildert die Steifheit. Allerliebst ist das kecke Einstützen der Hand, ein im strengen Stil sehr beliebtes Motiv. Hier dient es, die leichte Bewegung zu unterstützen, die der Oberkörper zu machen bereit sein muß, damit die Scheibe nicht fällt. In Rücken- und Seitenansicht (Abb. 12, 13) ist das elastisch gespannte Bereitsein noch lebendiger. Die Umrisse haben die herbe Natürlichkeit dieser Epoche, die schon frei gestaltet, aber noch nicht den Fluß der schönen Linie ahnt. Ein Jahrzehnt später hätte man die Eckigkeit des linken Armes nicht mehr ertragen.

40. Abb. 14, 15. KNABENSTATUE.

Parischer Marmor. H. 0,955 m. Athen, Museum auf der Akropolis.

Ein Knabe an der Grenze zum Jünglingsalter. Ein Körper von edelstem Gleichmaß. Die wohlgerundeten Schenkel tragen ihn leicht und frei. Die linke Hüfte, stärker belastet, drängt ein wenig nach außen. Der rechte Oberschenkel, loser im Gelenke hängend, schiebt sich entlastet vor und die linke Hüfte senkt sich um ein kleines abwärts; im übrigen bleibt der Oberkörper grade und unbewegt (vgl. auch Abb. 14). In der Rückenansicht (Abb. 15) strammt sich der linke Glutäus, der rechte senkt sich und geht in weicher Abflachung in den Oberschenkel über. Auch die Linie der Taille geht leicht nach rechts abwärts, die Mittellinie des Rückens biegt sich ein wenig durch und an den Schultern entsteht die erste noch schwache Verschiebung. Der Kopf wendet sich mit einer freien, wie fragenden Wendung ein wenig zur Seite. Dies ist die völlige Befreiung aus dem archaischen Schema: Stand- und Spielbein in bewußtem Gegenspiel, der Kopf erlöst vom Gradausblicken. Es ist das erste große Meisterwerk, an dem dieser Gedanke vollendet auftritt. Der Kopf mit der niedrig begrenzten Stirn, den dicken Lippen, dem eigentümlich langen und starken Kinn ist aufs engste verwandt mit dem des Tyrannenmörders Harmodios (T. 85), als dessen Künstler Kritios und Nesiotes bekannt sind. Kritios könnte, so dürfen wir glauben, auch diesen wundervollen Knaben gemeißelt haben. Jede Form ist aus tiefer künstlerischer Anschauung der Natur geschöpft. Wie zurückhaltend und doch klar umzeichnet sind unter der samtenen Haut die Schlüsselbeine, die Brustmuskeln, der Rippenrand. Wie fein wölbt sich die Bauchdecke, wie fleischig ist das Häutchen über dem Nabel, die Teile um die Scham. Und welche blühende Jugend in dem Ganzen, welche Rhythmik der Glieder, welch vornehme Ruhe in der sicheren und doch bescheidenen Haltung. Es ist ein jugendlicher Sieger der Palästra, der sich selbst der Athena geweiht hat, wahrlich ein Bild die Kameraden anzufeuern, daß sie sich üben zu werden wie dieser.

41. JÜNGLINGSSTATUE,

gearbeitet von Stephanos, Schüler des Pasiteles. Marmor. H. 1,4 m. Ergänzt der Oberkopf, Löckchen in der Stirn, Nasenspitze, r. Arm, untere Hälfte des l. Arms, Zehen. — Rom, Villa Albani.

Die Inschrift am Stamme sagt: „Stephanos hat mich gemacht, der Schüler des Pasiteles.“ Pasiteles lebte zur Zeit des Pompejus in Rom, die Statue wird nach der Mitte des 1. Jahrh. v. C. in Rom entstanden sein. Stephanos ist hier nur Kopist, der eine Bronzestatue des strengen Stils im wesentlichen unverändert wiederholt. Der Stamm wurde zur Sicherung hinzugefügt. Auch dies ist das Bild eines Athleten, die Binde im Haar bezeichnet ihn als Sieger.

Die Standart ist die gleiche wie bei dem Knaben der Akropolis (T. 40). Aber der Kopf ist stärker geneigt, die Mittellinie des Rumpfes mehr gebogen, weshalb man die Statue um ein Jahrzehnt jünger ansetzen mag. Die Haltung des Rumpfes hat dennoch etwas Starres, die Linien der Schultern und des linken Ellenbogens sind herb. Auffallend ist die Kleinheit des Kopfes bei so breiter Brust und langen Beinen. Der Stephanosjüngling ist uns der wichtigste Vertreter der argivischen Schule um 470 v. C., als deren Haupt Hageladas überliefert ist, der Lehrer des Myron, Phidias und Polyklet.

42. Abb. 16. APOLLON AUS DEM WESTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA.

Parischer Marmor. H. noch 2,75 m, ehemals 3,10 m. — Olympia, Museum.

Auch innerhalb der großen Gruppenwerke fühlt

man die Herrschaft geprägter Typen. Im Westgiebel (Abb. 16) des olympischen Zeustempels steht eine ruhige Gestalt mitten im aufgeregten Kampfgetümmel. Links und rechts von ihr holen zwei Lapithen zum vernichtenden Streiche gegen Kentauren aus, die zwei Frauen gepackt haben; dann jederseits ein Knabe und ein Jüngling, mit Kentauren ringend, weiter zwei kunstvoll gebaute Gruppen, in denen ein Lapithe den Kentauren von einer Frau fortzerrt; endlich in den Ecken jederseits eine Frau mit ihrer alten Amme liegend. Zwischen alledem ragt mit unendlicher Hoheit die gewaltige Gestalt des Gottes empor, der gebieterisch den Arm reckt. Die Herbheit des Standschemas gewinnt durch den Gegensatz der bewegten Linien ringsum eine besondere Kraft. Die Künstler dieser Giebel (um 460 v. C.) gehören einer noch immer nicht erkannten, aber sicher ionischen Kunstschule an. Sie legen alle Formen malerisch auf Fernwirkung an und sind erfüllt vom Sinn für höchste Monumentalität. (Vgl. T. 185. 193. 196. 242. 101. 109. 110. 114. 131—33. 158. 159).

43. APOLLO MIT DER LEIER.

Bronze. H. 1,60 m. Aus dem nach ihm genannten „Hause des Leierspielers“ in Pompeji. — Neapel, Museo nazionale.

Der linke Arm stützte eine Leier gegen die Hüfte, die gesenkte Rechte trägt das stabförmige Schlag-Instrument (Plektron). Apollon, in dessen Wesen die physische Kraft des „fernhintreffenden Drachentöters“ mit erhabenen geistigen Eigenschaften, Sehergabe, Kunst der Musik, vereinigt sind, wird nackt dargestellt, wenn er den Bogen führt, im langen Festtalar hingegen als Gott des Kitharspiels und Hymnengesangs. Somit bedarf es einer besonderen Erklärung, daß hier der Kitharspieler unbekleidet auftritt. Da nun in Sparta an den Festen des Apollon Karneios die Knaben nackt ihre Tänze aufführten, so ist es eine feine Vermutung, daß eben deshalb auch der Gott dort so dargestellt wurde und somit das Original unserer Statue sein Kultbild in Sparta war.

Das Werk steht an der Grenze des strengen Stils. Gegenüber dem Stephanos-Jüngling (T. 41) sieht man den Fortschritt zum Leichten und Rhythmischen. Indem der Fuß weiter zur Seite gesetzt ist, hängt das Spielbein loser, das Knie drückt sich leicht einwärts, die Standbeinhüfte drängt stärker nach außen. Die untere Abschlußlinie des Bauches steht auf der Spielbeinseite tiefer; denn das Becken stellt sich durch die Entlastung der rechten Seite schräg. Im oberen Teile des Rumpfes wirkt das leise nach; die linke Körperhälfte schiebt sich zusammen, die untere Abschlußlinie der Brustmuskeln kommt aus der Horizontalen, die Mittellinie des Rumpfes biegt sich durch. Das ist der Anfang eines Linienrhythmus, der erst von Polyklet in allen Folgerungen durchgebildet wird (T. 47). Aber schon hier ist der Umriß der Gestalt mannigfaltiger, flüssiger geworden. Noch ist nicht alle Herbheit und Strenge geschwunden, namentlich die Flächen des Rumpfes mit ihrer klaren Anlage, ihrer Sparsamkeit an Einzelform geben mehr einen Begriff des Körpers als das wirkliche Leben. Das Werk ist eine Fortbildung des Stephanosjünglings mit veränderter Proportionierung. Echt dorisch, daß auch bei dem Gott der Kitharmusik der mächtige Bau von Schultern und Rumpf nicht fehlt. Aber in dem sinnenden Neigen des Hauptes lebt das geistige Wesen des Gottes.

BLÜTEZEIT DES V. JAHRHUNDERTS.
460—400 v. C.

44. Abb. 17. HERMES ALS GOTT DER REDE.

Kopie nach einem Original um 450 v. C. Marmor. H. 1,83 m. Ergänzt der r. Arm, Stab in der Linken. Nasenspitze, Füße mit der Standplatte. — Rom, ehemals in Villa Ludovisi, nun Museo nazionale delle Terme.

Die Ergänzung des rechten Armes beeinträchtigt den Gesamteindruck. An einer Wiederholung im Louvre, der der Kopist einen römischen Porträtkopf gegeben hat (Abb. 17), ist der Arm stärker gebogen, so daß die Hand mit halbgeschlossenen Fingern gegen die Schläfen zu stehen kommt. Es scheint eine Rednergebärde, ein Heben und Senken der Hand, die gewissermaßen die Beweisstücke mit den Fingerspitzen hält. An der Ludovisischen Statue bezeichnen der krempige Wanderhut (Petasos), das Mäntelchen, endlich das als Kerkeion zu ergänzende Abzeichen in der Linken die Gestalt als Hermes. Er ist als Logios, als Gott der Rede gedacht, wie er zu einer Versammlung spricht mit der Ruhe und Selbstbeherrschung, die man in der guten Zeit von den Rednern verlangte. In der jüngeren Behandlung des Motivs, am Hermes von Antikythera (T. 61) ist mehr Lebhaftigkeit, aber weniger seelischer Ausdruck. Dem Hermes Ludovisi sieht man die geistige Arbeit an. Der Körper ruht entspannt und selbstvergessen in sich, der Kopf neigt sich in innerer Konzentration versonnen abwärts, als wolle der Sprechende durch keinen äußeren Eindruck abgelenkt sein, das Mäntelchen gleitet unbeachtet von der Schulter. Daß es etwa durch das angelehnte Kerykeion gehalten war, ist keine glückliche Vermutung. Gerade das Augenblickliche, Zufällige macht es zu einem feinen Mittel der Charakterisierung.

Mehr als in den bisherigen Statuen ist in dieser ein Geistiges. Man darf als seinen Schöpfer den großen Beseeler der Leibesschönheit, Phidias, vermuten.

Abb. 17. Sogenannter Germanicus. Louvre. Werk des Kleomenes. 1. Jahrh. v. C.

Denn der Kopf des Hermes ist der leibliche Bruder der Athena Lemnia (T. 247), der Körper eng verwandt mit dem Anadumenos (T. 49), das Gewand findet Parallelen auf Metopen des Parthenon. Die feine Grazie dieses Werkes ist aus echt attischer Seelenzartheit geboren.

Formal bedeutet die Gestalt einen weiteren Schritt in der Entwicklung des Standmotivs. Das Spielbein ist so stark entlastet wie bei festem Sohlenstande möglich, die senkrechte Linie vom rechten Oberschenkel aufwärts erzeugt einen eigentümlichen Eindruck von Lockerkeit. Im Rumpf, dessen Oberfläche durch modernes Putzen gelitten hat, ist doch unter der linken Achsel am Rippenkorb noch ein feines Gefühl für weiche Übergänge und fleischige Rundung merkbar. Man darf sich danach das Original mit der natürlichen Frische der jüngeren Parthenonmetopen (T. 288 u.) denken, denen es auch zeitlich nahesteht.

45. DIONYSOS.

Bronzestatuette. H. 0,225 m. Angeblich aus Olympia. Paris, Louvre.

Die hohen Stiefel, vorne geschnürt, oben mit einem gelappten Rand aus Leder oder Pelzwerk, bezeichnen Reiter, Jäger, Wanderer, unter den Göttern Hermes und Dionysos. Nur für Dionysos paßt die reiche Haartracht wie auch die lässig weiche Haltung. In der Rechten hielt er wohl einen Trinkbecher am Henkel (Kantharos) und stützte mit der Linken den Thyrsos. Haartracht und Züge sind noch im strengen Stil und danach um 460 v. C. zu setzen. Die Arbeit ist von der derben Kräftigkeit peloponnesischer Originalbronzen. Kunstgeschichtlich bedeutsam ist die Statuette, weil hier zum ersten Male die neue Standart auftritt, die Polyklet am Doryphoros (T. 47) zu klassischer Bedeutung entwickelt hat, das „Schreitmotiv". Der linke Fuß ist auf die Zehen zurückgestellt, so daß die andere Körperseite stärker belastet wird. Der Künstler des Dionysos läßt davon eine knickende, räkelnde Bewegung durch den Körper gehen, erst Polyklet macht einen großen Rhythmus daraus.

46. ZEUS oder ein HEROS.

Römische Kopie. Marmor. H. 2,37 m. Ergänzt Nase, beide Unterarme mit Schwertgriff und Schwertscheide. München, Glyptothek.

Man zweifelt, ob dieser reife Mann von mächtigen Körperformen, würdigem Antlitz, bewegter Haltung etwa der Götterkönig Zeus oder einer jener königlichen Helden der Vorzeit sei, die vielfach als Weihgeschenken in langen Reihengruppen in den heiligen Bezirken standen. Für Zeus schiene das Augenblickliche und Vorübergehende in der Haltung weniger begründet. Dies zweite Beispiel eines vorpolykletischen Schreitmotivs ist eine unmittelbare Weiterentwicklung des spartanischen Apollon (T. 43). Anderseits erscheint der „quadrate" Bau seines Rumpfes und

eine weitgehende Übereinstimmung des Umrisses als eine so unmittelbare Vorbereitung des Doryphoros, daß man sogar an ein Frühwerk Polyklets dabei dachte. Das Entscheidende, die neue Rhythmisierung des Rumpfes, blieb aber noch zu leisten. — Vom Kopf gibt es Wiederholungen, die ihn in einen etwas jüngeren Stil umsetzen.

47. 203. Ab. 18. DORYPHOROS DES POLYKLET. Römische Marmorkopie nach Bronze. Abb. 18 gibt einen bronzefarbigen Abguß ohne den Stamm. H. 1,99 Meter. Aus der Palästra in Pompeji. Neapel, Museo nazionale.

Abb. 18. Doryphoros des Polyklet. (T. 47.)
Abguß in der Kunstsammlung der Universität Erlangen.

Ein kräftiger jugendlicher Mann, den die Alten kurzweg „den Speerträger" nannten, ursprünglich das Bild eines athletischen Siegers in einem heiligen Bezirk. Die Fundstelle des wohlerhaltenen Neapler Exemplares beweist, daß man jungen Palästriten dies Muster körperlicher Vollkommenheit vor Augen stellte als reife Ausbildung des athletischen Körperideals. Aber nicht nur im Sachlichen war die Statue Vorbild, denn wahrscheinlich ist sie der „Kanon", das Musterbild, an welchem Polyklet die Grundverhältnisse des menschlichen Körperbaues gezeigt hat, die er in einer Schrift gleichen Namens durch Maße erläuterte. Nirgends besser als an dieser Statue kann man die Grundformen erlernen, aus denen sich die Oberfläche des Körpers zusammensetzt. (Vgl. T. 106.) Die Haut liegt völlig angeschmiegt über der Wölbung der Muskeln als dem tektonischen Fundament der Erscheinung. Die Muskeln erscheinen nicht in der ganzen möglichen Kompliziertheit ihrer Umrisse wie später etwa beim Fechter von Agasias (T. 88), sondern mit der einfachen Klarheit des Wesentlichen setzt sich jeder Muskel wie eine Persönlichkeit gegen die Grenzen des Nachbars ab. Diese Körpergestaltung ist Wissen, Aufbau, Architektur.

Man sagt gewöhnlich, der Doryphoros wandele wie eine Schildwache und halte eben im Schreiten inne. Aber in der Gestalt ist nichts von Vorwärtsbewegung, sie ist ganz Ruhe, Festigkeit, Unerschütterlichkeit. Wie eine Mauer steht dieser Rumpf. Verdeckt man die Beine bis zur Mitte der Oberschenkel, so wird man nicht erwarten, daß sich das linke Bein im nächsten Augenblick nachzieht. Der Sinn des „Schreitmotivs" ist also kein sachlicher, sondern ein rein künstlerischer; es zeigt die Möglichkeit der Funktionen des Körpers, aber es ist nicht selbst Funktion. Der Münchener König macht eine Bewegung, der Doryphoros nicht, er steht da.

Wenn somit der Ausdruck bewegten Lebens dieser Gestalt mangelt — mangeln sollte, damit das Seiende, die Form an sich umso stärker empfunden werde —, so ist sie eine der großartigsten Schöpfungen der Antike durch ihren „Rhythmus". Diesen Begriff wenden die antiken Kunstschriftsteller zuerst auf die Gestalten des Pythagoros an, eines älteren Zeitgenossen Polyklets (vgl. zu T. 89. 265). Er bedeutet Einheit der Formenbewegung im organischen wie im künstlerischen Sinne. Organisch hat derjenige Körper Rhythmus, der jede Bewegung mit dem mindesten Kraftaufwand in einheitlichem Flusse vollzieht. Rhythmus ist Folge und Endziel der athletischen Erziehung. Beim Leibe fällt aber der organische mit dem künstlerischen Rhythmus zusammen, dieser geht aus jenem hervor

und ist eins mit ihm, während z.B. beim Gewand, als einem toten Stoff, der künstlerische Rhythmus nicht immer nur aus dem Stoff selbst entwickelt zu sein braucht, sondern ihm aufgezwungen werden kann.

Bei dem Münchener Heros könnte man den Spielfuß auch auf die ältere Art zur Seite gesetzt denken. Am Doryphoros klingt der Ton, der durch die Stellung der Füße angeschlagen ist, ungebrochen bis zum Haupte durch. Das Standbein ist wie eine Säule, in der Mitte durch die wulstigen Formen des Knies wie mit einem Knauf verstärkt, der doch zugleich den Sitz des Beugens erkennen läßt, während am Spielbein dieselben Kraftträger in entspanntem Zustande sind. Die rechte Hüfte biegt sich weit nach außen, da der Schwerpunkt nach dieser Seite hinübergedrängt ist. Aus diesem Unterbau wächst der Rumpf empor. Die aufwärtsstrebende Masse des Standbeins setzt sich in der rechten Körperhälfte in einem Zusammenklang von Flächen fort, deren Gegenspiel die lockere getragene linke Körperhälfte ist. Der Kopf verstärkt mit dem Gewicht seiner Bewegung die tragende Seite. Im horizontalen Sinne sprechen sich die rhythmischen Lagerungen durch vier Querachsen aus: Linie der Schlüsselbeine, untere Randlinie der Brustmuskeln, „Taille“, unterer Rumpfabschluß. Diese Achsen laufen nach links verlängert in einen Punkt zusammen, wobei die Schlüsselbeine horizontal stehen, der Rumpfabschluß am meisten geneigt ist, die Zwischenachsen entsprechend weniger. Dies Verhältnis spricht sich vertikal in der Krümmung der Mittellinie von Schamansatz bis Halsgrube aus.

So kann man mit einigen groben Behelfen das äußere System des Rhythmus andeuten. Sein inneres Leben ist unwidersprechliche Notwendigkeit. Sein Inhalt ist das hohe Lied der männlichen Kraft. Diese organischen Formen sind, indem sie wuchsen, vom Willen zur höchsten Leistung gestaltet und sie sind zu ihr bereit. Aber sie sind nicht in Leistung, nicht in Handlung, so wie das Schreitmotiv nicht Bewegung ist. Dadurch ist dieser Körper allem Augenblicklichen entrückt, er ist Idee, ist reine Form geworden.

Das Lehrhafte an Polyklets Kunst war so stark, daß die Künstler ein Jahrhundert lang nicht davon losgekommen sind. Sie vermochten wohl das eherne Gerüst des Kanon mit weicheren Formen, mit blühendem Fleische zu umgeben. Aber vergeblich versuchte Euphranor von Korinth im Beginn des 4. Jahrhunderts ein neues Proportionssystem aufzustellen. Die Großen der neuen Epoche, Skopas, Praxiteles, Leochares blieben im Banne Polyklets. Erst ein neuer Argivo-Sikyonier bedeutet das Ende seiner Wirkung, Lysippos.

48. PAN MIT SYRINX.
Bronzestatuette. Die Augen waren besonders eingesetzt. In der Linken ist ein Lagobolon, der Wurfstab des Hirten, zu ergänzen. H. 0,31 m. Paris, Nationalbibliothek.

Der Doryphoros ist in den arkadischen Hirtengott mit der Syrinx umgewandelt, ohne daß kaum eine Linie des Vorbildes geändert wäre, nur sind die Formen weicher, wegen der kleinen Abmessungen weniger durchgeführt, der Kopf feiner und schmaler. Das zuständliche Sein des Doryphoros erlaubte diese und ähnliche Abwandlungen, ein Beweis für die seelischen Grenzen von Polyklets Kunst (vgl. zu T. 50).

49. DIADUMENOS FARNESE, der „Anadumenos“ des Phidias.
H. 1,48 m. Ehemals Besitz der Farnese. London, British Museum.

50. DIADUMENOS DES POLYKLET.
H. 1,86 m. Marmorkopie nach Bronze, von der Insel Delos. Athen, Nationalmuseum. — Die Farnesische Statue ist eine römische Nachbildung von flauer Arbeit, dazu durch modernes Putzen geschädigt; der Delische Diadumenos hingegen eine der seltenen griechischen Kopien des 3. oder 2. Jahrh. v. C. Sie ist von flüssiger Wiedergabe der Einzelformen, die eine römische Wiederholung in Madrid bronzemäßiger gibt. Durch das Mäntelchen und den Köcher am Stamm hat der delische Kopist die Statue als Apollon gekennzeichnet. Es ist strittig, ob sie ursprünglich dies oder wie der Anadumenos ein siegreicher Athlet war.

So ähnlich die beiden Gestalten zunächst erscheinen mögen, sind sie doch in Aufbau und Einzelform von Grund auf verschieden. Der Diadumenos Farnese steht mit beiden Sohlen auf wie der Hermes Ludovisi (T. 44), mit dem ihn auch eine fleischig zarte Behandlung der Oberfläche verbindet. Die Rechte faßt die Binde mit sachlicher Bestimmtheit ziemlich kurz am Kopf. Der delische Diadumenos hingegen hat das polykletische Standmotiv; seine Arme stehen weiter vom Kopf ab. Es kann nicht zweifelhaft sein, daß der Diadumenos Farnese die einfachere und somit erste Fassung des Motivs ist, und zwar nach aller Wahrscheinlichkeit das von Phidias als „Anadumenos“ überlieferte Siegerbild. Aus der schlichten, gesammelten Haltung dieser Statue, in der wir die vornehme Seele des Phidias zu fühlen meinen, macht Polyklet ein anspruchsvolles Ausrecken, ein stolzes Zeigen der Körperschönheit, wodurch sie an Reichtum der Linien und Schwung der Umrisse zweifellos gewinnt, an innerer Wahrheit verliert. Denn niemand wird sich beim Umlegen der Binde, das doch eine ruhige Haltung erfordert, im „Schreitmotiv“ hinstel-

len, es sei denn, daß er sich in einer „schönen" Stellung gefällt. Aber dies eben ist Polyklets Größe: in dem köstlichen Rhythmus des Seins zu leben, für welchen die „Handlung" nur Anstoß, nicht Inhalt ist. Das bezeichnet die Grenzen seiner Kunst und seiner seelischen Persönlichkeit. Aus dem Altertum finden sich tadelnde Urteile, daß seine Statuen „fast nach einem Muster" (paene ad exemplum) gewesen seien und er „sich nicht über glatte Wangen hinausgewagt", auch keine Gestalt von geistigem Schwergewicht (pondus) geschaffen habe, wie denn auch das Goldelfenbeinbild der Hera von Argos sein einziges Götterbild war. So blieb wohl der Doryphoros der größte Wurf seines Lebens. In dem weicheren Linienfluß und dem lockeren Haar des Diadumenos scheint er in späteren Jahren sich dem attischen Einfluß geöffnet zu haben.

51 links. ATHLET, sich kränzend, nach einem früheren Besitzer der Westmacottsche genannt.
Römische Kopie. H. 1,48 m. London, British Museum.

Rechts: ATHLET in gleicher Haltung.
Original etwa des 4. Jahrh. v. C. H. 1.05 m. Aus Eleusis. Athen, Nationalmuseum.

Der Weltmacottsche Athlet ist in Kopf und Körper der leibliche jüngere Bruder des Doryphoros, ein weiteres „exemplum" der Kunst des Polyklet. Daß es eine Kopie des jugendlichen Siegers Kyniskos sei (460 v. C.), von der in Olympia der Sockel erhalten ist, bleibt unsicher, da aus Olympia keine einzige römische Kopie nachgewiesen ist. Auch wäre nicht leicht zu verstehen, wie dann ein attischer Künstler für Eleusis eine Nachbildung hätte machen können.

Denn die eleusinische Statue ist tatsächlich eine Wiederholung der polykletischen, aber in den weichen Formen und mit den vertriebenen Übergängen des attischen Geschmacks. Das streng ziselierte polykletische Haar ist duftig und pastos geworden. Der Fall ist lehrreich für die Art des griechischen Kopierens: der Aufbau bleibt unverändert, aber die Ausführung wird ohne Bedenken in der Formensprache gemacht, die der nachbildende Künstler gewohnt ist.

52. 53. DER IDOLINO.
Lebensgroße Bronzestatue. Die Augen waren eingesetzt, die Lippen vergoldet. H. 1,48 m. Gef. 1530 in Pesaro, dem alten Pisaurum, bei Ancona. Von den Dichtern der Renaissance als „das Götterbildchen", Idolino, gefeiert. Florenz, Museo archeologico.

Eines der wenigen Bronzeoriginale der guten Zeit, die der Metallgier barbarischer Zeiten entgingen, von einem kunstsinnigen Römer in die abgelegene Provinz geschleppt, von einem guten Dämon uns ohne Beschädigung bewahrt. Wie der Doryphoros das Ideal des Mannes, so ist dies das Urbild der Knabenschönheit im Übergang zum Jünglingsalter, etwa um das 15. Lebensjahr. Der Jüngling bringt ein Opfer; die Rechte hielt die flache Schale, um die Spende auszugießen, die Linke wahrscheinlich die Siegerbinde. Das Denkmal für den Sieg ist also veredelt und vertieft durch die ethische Idee, den Dank an die Gottheit. Mit feiner Bescheidenheit, mit stiller Sammlung des Gemüts vollzieht der Knabe die einfache und doch so feierliche Handlung, ganz ein Bild der αἰδώς, der edlen Schamhaftigkeit, die der Grieche von einem Knaben edlen Blutes erwartet. Man empfindet die Überlegenheit über das formale Ideal des Polyklet durch ein Seelisches. Zwar erinnert der Kopf (T. 204/5) durch den ausgesprochenen Langschädel, die Flächigkeit der Wangen, die Knappheit der Haare lebhaft an Polykletisches, jedoch nicht der Körper. Die Glieder sind schlanker, geschmeidiger, von feineren Knöcheln, von zarteren Wölbungen. So tritt der Idolino immer entschiedener auf die Seite der attischen Art. Er behält aber auch dort seine eigene Stellung, da die Attiker sonst den Rundschädeltypus bevorzugen.

Aber vor einem Werke wie diesem darf man auf kunsthistorische Formeln verzichten, wie daß sein Schöpfer ein Attiker gewesen sei, der in Polyklets Schule gegangen, oder umgekehrt. Es ist zu voll von persönlicher Schönheit und Charakteristik. Wir empfinden nichts von typischer Formulierung, Gegenstand und künstlerisches Wollen gehen in eine Einheit auf. Ein herber Körper an der Grenze zweier Altersstufen, darum in seinen Proportionen noch nicht zur Harmonie der nächsten Entwicklungsphase ausgereift, die Beine etwas zu lang, der Rumpf zu schmächtig, die Arme ein wenig mager, dies alles im Ausdruck betont durch gewisse Herbheiten in der Linienführung, wie das zu weit gestellte Bein, die Eckigkeit des rechten Arms, den Knick am linken Handgelenk. Das ist der Leib, den die spröde keusche Seele des Knaben-Jünglings sich geschaffen. Er ist ein Lebendiges, ein Einzelwesen, das einmalig ist, dennoch zugleich eine Offenbarung über die höchste Form, der seine Gattung nach ihren inneren Gesetzen zustrebt, ein Ideal. Edelste Rasse, in reiner Zucht erwachsen, voll Ehrfurcht für das was über ihm und das was um ihn ist, darum auch erfüllt von der obersten Ehrfurcht, „der Ehrfurcht vor sich selbst, ... daß er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja, daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden" (Goethe Wanderjahre II 1).

54. DISKOBOL, zum Wurfe antretend.

Römische Marmorkopie. H. 0,168 m. Ergänzt Finger der r. Hand. Kopf gilt als nicht zugehörig. Rom, Vatikan, Sala della biga.

Neben der Durchbildung der ruhigen Gestalt stehen Versuche, lebhaftere athletische Stellungen, jedoch ohne eigentliche Bewegung, im Rahmen der Standfigur festzuhalten, glückliche Funde, die doch nicht das Schwergewicht typischer Formulierungen beanspruchen. Der antretende Diskobol nimmt Stellung. Er stellt die Beine breit und krallt sich mit den Zehen in den Sand. Die Kniee biegen sich leicht, damit sie

Abb. 19. Oeleingießer. Petworth (England).

Abb. 20. Münchener Oeleingießer. Ergänzung in Braunschweig.

beim Schwingen des Armes elastisch federn. Der Rumpf wendet sich schräg, der Kopf schiebt sich vor, die rechte Hand hebt sich in die Richtung, die der Wurf nehmen soll. Die Scheibe ruht in der linken Hand in Bereitschaft. Ein Augenblick noch, und sie wird in die rechte Hand gleiten, der rechte Arm wird rückwärts sausen, der Körper sich krümmen, und alle Spannung und Arbeit wird in der rechten Kör≈perhälfte sein, wie es sich beim Diskobol des Myron zeigt (T. 97, 98). Diese starke Bewegung liegt gewis≈sermaßen wie der Schmetterling in der Puppenhülle, alles schon vorhanden, aber noch nichts entfaltet. Das Vorbereiten einer Handlung durch den Willen ist niemals unmittelbarer sichtbar geworden. Die Lö≈sung des Problems ist schlechtweg vollkommen und einmalig. Sie konnte so wenig wie der Myronische Diskobol weiter entwickelt oder abgewandelt werden. Das Werk gilt neuerdings als peloponnesisch, vermu≈tungsweise als der überlieferte Diskobol des Nau≈kydes von Sikyon, um 400 v. C.

55. Abb. 20. OELEINGIESSENDER ATHLET.
Römische Marmorkopie. H. 1,93 m. Ergänzt r. Arm, halber l. Unterarm mit Hand, r. Fußknöchel mit Um≈gebung. München, Glyptothek.

Die Rechte erhob ein kugeliges Oelfläschchen, die Linke fing die Tropfen auf, um das Salben des Leibes zu beginnen (Ergänzung Abb. 20). Das Motiv wieder≈holt sich in lässig eleganter Führung bei einer poly≈kletischen Statue im üblichen Schreitmotiv (Abb. 19). Der Gegensatz lehrt, wie untypisch und einmalig die Stellung beim Münchener Salber aus dem Vorgang entwickelt ist. Die Beine stehen grätschig und leicht gebeugt, ähnlich wie beim antretenden Diskobol; der Leib und die linke Hüfte drängen gegen die Hand, der Oberkörper reckt sich auf der rechten Seite scharf nach oben, der Kopf senkt sich. Es ist eine starke Innervation des Körpers mit latenter Bewegung, aber sie hat kein so kraftforderndes Ziel wie beim Disko≈bolen. So entsteht ein etwas spielerisches Verhältnis zwischen Handlung und aufgewendeter Energie, doch drückt es nicht übel den Eifer des Palästriten aus, der die kleine Sache wichtig nimmt. Die knappe, seh≈nige Körperbildung, die Gespanntheit der Haltung, ja im einzelnen die Grätschstellung der Beine und der Umriß des Oberkörpers erinnern an den Myro≈nischen Marsyas (T. 95), nur daß, was dort lebhafte Handlung, hier mehr innere Spannung ist. Der Kopf hat den attischen Rundschädel der Zeit um 400 v. C. Die lebendige Natürlichkeit der Gestalt ist im Geiste der Myronischen Kunst und so könnte sie wohl dem Lykios, Myrons Sohn und Schüler, gehören.

VIERTES JAHRHUNDERT V. C.

56. APOLLON.
Römische Marmorkopie hadrianischer Zeit. H. 1,82 m. Ergänzt Arme, r. Knie, l. Fuß, Baumstamm. Rom, Vatikan, Gabinetto delle maschere.

Die Statue, früher Adonis genannt, ist wegen der Attribute an dem Stamme einer Wiederholung Apol≈lon. Eine besondere Charakterisierung seines Wesens ist jedoch nicht vorhanden, wie überhaupt die Gestalt etwas akademisch Kühles hat. Sie knüpft in Aufbau und Proportionen an die altargivische Figur des Ste≈phanos (T. 41) und den spartanischen Apollon an (T. 43). Aber der knappe, herbe Wuchs jener Gestalten erscheint mit runderen Muskeln und fettrei≈cherer Haut umkleidet, der Kopf hat größere Locken≈fülle. Diese Vereinigung strenger und weicher Ele≈mente findet im 5. Jahrhundert kaum, wohl aber in einer Übergangszeit ihren Platz, die bewußtermaßen auf Früheres zurückgreift; es sind die ersten Jahr≈zehnte des 4. Jahrhunderts v. C. Diese Zeit ist eine Art Pause in der Entwicklung. Die künstlerischen Probleme waren bis zu einem bestimmten Grade der Reife durchgedacht, von wo nur mit ganz neuen An≈läufen der Weg weiterführte. Die allgemeine Er≈schöpfung des griechischen Lebens am Ende des peloponnesischen Krieges mag sich auch den Künst≈lern mitgeteilt haben. Seelisch ist das 4. Jahrhundert, bis etwa zum Auftreten Alexanders, erfüllt von einer weichen, weiblichen, bisweilen fast müden Stimmung. Persönliches Glücksgefühl, sanfte Heiterkeit der Sinne verdrängen die strengen, männlich≈tatkräftigen Ideale von Staat und Agon, die das 5. Jahrhundert beherrschten. Kephisodot mit seiner madonnenhaft gestimmten Eirene, Praxiteles mit der selbstgenüg≈samen Lieblichkeit und Schönheit seiner Gestalten sind die Führer dieses veränderten Geschmacks. In Kephisodots Eirene (T. 130) sind formale Gedanken phidiasischer Art mit der Haltung und Stimmung dieses neuen Fühlens vereinigt. Ähnlich der Apollon. Noch baut sich das Gerüst des Körpers wuchtig auf, aber das lieblich blühende Fleisch und der zarte Kopf nehmen den Ausdruck strenger Kraft hinweg. Es beginnt schon die Umwandlung des leidenschaftlich≈strengen Gottes, die beim Sauroktonos und Apollino endet (T. 69, 70).

57. HERAKLES.
Originale Bronzestatuette. Augen aus Silber. H. 0,33 Meter. Aus Alt≈Szöny, dem alten Brigetio in Un≈garn. Wien, Sammlungen des Kaiserhauses. — Unter dem Löwenfell ist der Arm ausmodelliert. Die Rechte schulterte die Keule, die Linke trug Pfeil und Bogen.

Ein fein gearbeitetes Originalwerk, das ein römi≈scher Kenner sich mit in die Provinz nahm. Der

Körper verrät die Errungenschaften der polykletischen Schule, nur daß er mit fülligerem Fleische umkleidet ist. Der Kopftypus hingegen ist ein ausgesprochener Rundschädel und liegt auf einer Entwicklungslinie, die vom Münchener Ölgießer (T. 55) zum Praxitelischen Hermes führt (T. 68). Im Temperament ist die Statue der vorigen verwandt. Das ist nicht mehr der unwiderstehliche, muskelstrotzende Heros, wie ihn eine ältere und eine jüngere Zeit (T. 72) auffaßt, sondern ein liebenswürdiger edler Jüngling. Das feine Werk findet also seinen Platz in der zur T. 56 geschilderten Übergangsepoche.

58. JÜNGLINGSSTATUE.

Marmor. H. 0,73 m. Boston, Museum of fine arts.

Das Standmotiv ist mit Vertauschung der Seiten etwa nach der vorigen Statue zu ergänzen. Ein sehr jugendlicher Körper, noch ohne Schamhaar, ein griechisches Orginialwerk, Beispiel der wundervollen attischen Marmorarbeit des 4. Jahrhunderts, die einfach ist, ohne trocken zu sein, weich ohne Weichlichkeit, und von der liebenswürdigen Anmut, die über allem Attischen liegt. Es wird kaum von einem berühmten Meister stammen. Aber vor Werken dieser Art ermessen wir, wieviel durch die Hand des römischen Kopisten verloren geht. Der Duft des Lebendigen, der Hauch von Lieblichkeit, der über dieser Haut liegt, schwände unter der fremden Hand unwiederbringlich dahin.

59. POSEIDON.

Bronzeoriginal. H. 0,18 m. Pupillen, Brustwarzen waren silbern. R. Hand ergänzt. München, Museum antiker Kleinkunst.

Die stolze Haltung des kräftigen Mannes weist auf einen olympischen Gott. Die Rechte trug eher einen Delphin als einen Blitz, da Zeus den Blitz nach unten zu halten pflegt wie zum Gebrauch; erst in späterer Zeit hat er ihn wie zur Schaustellung auf der flachen Hand. Die Linke stützte den Dreizack auf. In der Stimmung des geneigten Hauptes reiht sich das Werk den vorigen an. Der Körper ist polykletisch mit den Milderungen des 4. Jh., die Arbeit ist ersten Ranges.

60. 208. ATHLET MIT DEM SCHABEISEN.

Bronze, aus vielen Stücken wiederhergestellt. H. 1,92. Vom römischen Marktplatz in Ephesos. Wien.

Nach dem matteren Intermezzo der Übergangszeit, die formal von der Vorzeit zehrt, kommen im zweiten Viertel des 4. Jahrh. in der Körperbildung wie im Gewandstil die neuen Anläufe. Nun zeigt sich, daß Polyklet in der rhythmischen Verlebendigung der Körperstellung keineswegs das letzte Wort gesprochen hatte. Auch hier kommt das Neue nicht fertig wie

Abb. 21. Athlet. Römische Marmorwiederholung nach demselben Urbild wie die Bronze von Ephesos. T. 60. Florenz, Uffizien. Falsch ergänzt Unterarme und Hände, die statt der Vase ein Schabeisen halten müssen.

Athena aus dem Haupte des Zeus. Werke wie T. 60, 61 sind die Vorversuche, aus denen erst Lysipp die Resultate zieht (T. 62).

Der Athlet von Ephesos ist die vortreffliche Nachbildung eines berühmten Originals, das auch in einer Florentiner Statue (**Abb. 21**), ferner in einer Statuette von Frascati, endlich auf einem Siegelstein kopiert ist. Die ephesische Statue für das Original zu halten, scheint mir wegen der kopistenmäßig derben Arbeit der Haare nicht tunlich im Vergleich mit sicheren Arbeiten des 4. Jahrh. (T. 235). Das Motiv ist wieder ein Augenblicksbild aus der Palästra. Der Jüngling reinigt die Oberseite der linken Hand mit dem gekrümmten Schabgerät (Stlengis, Strigilis). In der Statuette von Frascati faßt er hingegen mit dem Daumen der Rechten in den gekrümmten Teil des Instruments, um den Schmutz zu entfernen. Die Abweichung ist belanglos, da der Vorgang wieder nur künstlerischer Anstoß ist. Sehr fein ist das Linienspiel des Körpers auf diesen Brennpunkt zusammengeführt. Wenn der breite Stand (vgl. Abb. 21. T. 60 gibt nicht die Hauptansicht) an den Münchener Salber erinnert, so ist doch das Spielbein viel loser gehängt. Man vermutet als Meister den Enkel Polyklets Daidalos von Sikyon, Patrokles' Sohn, der aber besonders im Kopf stark unter attischem Einfluß gestanden haben müßte (vgl. T. 54).

61. 209. HERMES VON ANTIKYTHERA.

Bronze. H. 1,94 m. Gef. 1900 im Meere bei der Insel Antikythera (Südostspitze des Peloponnes) zusammen mit anderen Bronze- und Marmorwerken. Hier war in römischer Zeit ein Schiff gescheitert, das eine Last Kunstwerke nach Italien bringen sollte. Es scheinen meist Kopien gewesen zu sein, wie auch die Hermesstatue. Sie war in viele Stücke zerbrochen, am Rumpf vieles und nicht alles glücklich restauriert. Athen, Nationalmuseum.

Die Bewegung des rechten Armes hat vielerlei Deutungen erfahren: Paris mit dem Apfel, Perseus mit dem Haupt der Medusa, ein Athlet mit einem Ball oder Salbfläschchen. In der Hand sind keine Ansatzspuren, die starke Einkrümmung der Finger ist nachträglich. Die beste Deutung ist die auf Hermes Logios, den Gott der Rede, der seine Hörer wörtlich zu „packen" sucht. Die Gesten des etruskischen Redners in Florenz und des Augustus von Primaporta sind ähnlich. In der gesenkten Linken wird der Gott das Kerykeion gehabt haben.

Das Standmotiv knüpft an Polyklet an, wie auch die breite Schwere des Rumpfes. Aber indem der Spielfuß weiter nach außen gestellt wird, taucht die erste Ahnung von der Beweglichkeit der lysippischen Standart auf. Und in den gestreckteren Beinen, dem kleinen Kopf kündigt sich ein neues Proportionsideal an. Jedoch liegt das alles noch unharmonisch beisammen. Über dem flächigen polykletischen Rumpf wirkt der rundliche Kopf, so schön er ist (T. 209), zu unbedeutend, die Arme zu schmächtig. Die Leichtigkeit des Spielbeins teilt sich dem Ganzen noch nicht mit, der Stand erscheint fast unsicher. Im Gesamtbild fehlen die führenden Linien. Die Statue verhält sich zum lysippischen Apoxyomenos wie der Münchener Heros (T. 46) zum Doryphoros (T. 47): die Ideen sind da, aber es bedarf eines ganz Großen, um sie im Feuer des Genies zusammenzuschweißen.

62. 213. Abb. 22. DER APOXYOMENOS DES LYSIPP.

Marmorkopie nach Bronce. H. 1,93 m. Gef. 1849 zu Rom im Trastevere in einem antiken Privathaus Ergänzt: Finger der r. Hand, fälschlich mit einem Würfel Spitze des l. Daumens, Zehen. Der antike Kopist hat außer dem üblichen Stamm zwischen l. Handgelenk und Rumpf sowie zwischen r. Hand und Oberschenkel Stützen angebracht. Rom, Vatikan, Braccio Nuovo.

Den „Schaber" des Lysipp hatte Agrippa vor den von ihm erbauten Thermen aufgestellt. Tiberius liebte ihn so sehr, daß er ihn in seinen Palast bringen ließ. Aber als der Kaiser im Theater erschien, murrte das Volk so laut, daß er ihn an den alten Platz zurückstellte. So empfand selbst die Menge den Rang dieses Werkes.

Die einzige erhaltene Nachbildung ist vortrefflich und bei der guten Erhaltung kann man versuchen, auch die Wirkung der Bronze wiederherzustellen. (**Abb. 22a, b, c.**). Auf einem Sockel von antiker Form und in der vermutlichen ehemaligen Höhe spricht nun das Werk rein zu uns. Frei und leicht steigen die Formen empor, mit der selbstverständlichen Schönheit einer vollkommenen Pflanze und doch mit der Spannkraft eines willensbegabten Wesens.

Worin liegt der Zauber dieser Gestalt? Die Elemente der künstlerischen Vollkommenheit, geheimnisvoll am lichten Tag, entziehen sich dem Verstand, und das Wort ist wie ein plumpes Tasten an dem, was nur gefühlt werden kann. Alles Schwere und Unausgeglichene des Hermes von Antikythera ist geschwunden. Die Gestalt ruht auf dem linken Bein, aber nicht unverrückbar. Denn das Spielbein ist so weit zur Seite gesetzt und seinerseits mit Spannung erfüllt, daß es nur eines leisen Druckes im Fußgelenk bedarf, eines leichten Straffens im Knie, um den Körper zur Linken, oder eines kleinen Nachlassens, um ihn zur Rechten zu drehen. Das ist das Neue. Brunn hat es sehr glücklich das „labile Gleichgewicht" genannt. In dem „stabilen Gleichgewicht" der polykletischen Gestalten wäre ein starker Willensantrieb

Abb. 22a b c. Apoxyomenos des Lysipp. (T. 2.) Wiederherstellungsversuch. Erlangen, Kunstsammlung der Universität.

und eine Arbeit aller Körperteile nötig, um nur die kleinste Verschiebung hervorzurufen. Beim Apoxyomenos wird das leiseste Zucken eines Willensnervs im Augenblick den ganzen Körper durchzittern wie der Windhauch über den Wasserspiegel läuft. Dort ist die Bewegung gewissermaßen hinter feste Dämme eingeschlossen, die zu durchbrechen Arbeit kostet; hier ist sie so lose und in Bereitschaft wie in einem

randvollen Gefäß, in dem das aufgewölbte Wasser nur durch eigene Kohäsion am Überfließen verhindert wird. So ist das mit der Entdeckung des Spielbeins aufgetauchte Problem nach anderthalb Jahrhunderten durch mancherlei Stufen zu dieser letzten Lösung gebracht: in den Rhythmus des in Ruhe stehenden Körpers ohne Handlung das äußerste Maß von lebendiger Bewegung einzuschließen.

Auch die Einzelformen dienen diesem Bewegungseindruck. Bei Polyklet sind die aufbauenden Teile des Rumpfes in scharf umschriebene Vorderansicht gefaßt, an deren Rändern keine Fläche, keine Linie nach rückwärts leitet. Hier im Gegenteil sind die Formen des Körpers rund, die Beine wie Walzen, der Rumpf gewölbt wie ein Zylinder, und sämtliche Flächen führen in wohligen Rundungen den Blick nach rückwärts. Gibt man dieser „Tiefenanregung" nach und wechselt den Standpunkt, so entdeckt man, wie auch das Ganze unter dem Gesetz der dreidimensionalen Tiefe steht. Denn wenn alles Ältere auf die eine Ansicht von vorne gedacht war, so sind hier mehrere, ja viele reizvolle Ansichten. (Abb. 22a, c.) Man wird schließlich die Statue umwandeln, um an jeder Stelle das köstliche Spiel der Umrisse zu genießen. Weder bei Polyklet noch gar bei Praxiteles ist das möglich, dort gibt es nur die eine Haupt- und Vorderansicht. Mit dieser Mehr- oder Allansichtigkeit der Statue ist Lysipp der Schöpfer einer neuen plastischen Anschauung, die in der Antike auch später vereinzelt bleibt und selbst in der neueren Kunst nicht häufig mit Glück verkörpert wird.

Die „Reliefwirkung" im rundplastischen Werk, die Grundlage aller vorlysippischen Kunst, beruht auf einer aus dem Werkvorgang am Marmor entspringenden Gesetzmäßigkeit: die Teile ordnen sich von selbst hinter der ursprünglichen Oberfläche des Steinblocks als einer gemeinsamen Vorderwand. Der Bronzekünstler Lysipp baut die Statuen im Ton von innen auf und greift mit dem Arm des Apoxyomenos frei in den Raum nach vorn. Auch in diesem Punkte ist der Hermes von Antikythera ein Vorläufer. Aber wie hart, wie übergangslos reckt sich sein Arm ins Leere, wie fein dagegen vermittelt beim Apoxyomenos der linke Arm die Verbindung mit dem Rumpf. Auch diese Kühnheit hat in der Antike wenig Nachfolge gefunden.

Lysipp, wie Polyklet ein großer Lehrer, hat seine neue Proportionslehre auch theoretisch begründet. Geschmack und Formengefühl haben sich geändert. Der wuchtige Ernst des politischen Zeitalters ist verdrängt durch eine beweglichere Auffassung des Lebens. Und wie in der Architektur die Säulen dünner und höher, in der Keramik die Gefäße schlanker und zierlicher werden, so ist auch das Ideal des Körpers ein anderes. Nicht die massive Kraft polykletischer Schenkel und Leiber, die dem schriftstellernden Enkelschüler Lysipps Xenokrates „quadrata, vierschrötig" erscheinen, ist mehr die wahre Schönheit, sondern der gestreckte, schlanke, bewegliche Körper. Der ephesische Athlet (T. 60) und der Hermes von Antikythera (T. 61) geben schon die Vorahnung des neuen Ideals, das Lysipp vollendet: die Beine lang, die Arme weniger muskulös, der Rumpf kurz, schmächtig, der Kopf klein; alle Formen nicht mehr rechteckig und flächig, sondern rund und voller Modellierung. Dieser neue Kanon beherrscht die hellenistische Zeit.

Mehr noch als diese faßbaren und meßbaren Dinge trennt eine tief innere Verschiedenheit die künstlerische Anschauungswelt der beiden Meister. Aus Polyklets Werk spricht die Gedankenarbeit einer großen Synthese, bei Lysipp scheinen wir unmittelbar der Natur gegenüber. Eine antike Anekdote drückt das so aus: Lysipp als junger Gießergesell fragte den Maler Eupomp, welchen Lehrer er wählen solle, da wies dieser auf die vorübereilenden Menschen und sagte: die Natur. Der Leib des Apoxyomenos ist völlig mit „Natur" erfüllt, mit feinsten lebendigen Schwellungen, elastisch durchsichtigen Spannungen, von denen allerdings die Abbildungen keinen entfernten Begriff geben. Dies alles aber ist nur Folge der neuen Form des künstlerischen Sehens des 4. Jahrh.: an Stelle des linear-plastischen ist das malerische Sehen getreten. Dies Grundproblem wird uns beim Relief näher beschäftigen.

Und ein letztes. Die bisherigen Athleten waren Körpermenschen, deren Seele im Gleichgewicht einer allgemeinen Gesetzlichkeit ruhte. Im Antlitz des Apoxyomenos (T. 213) ist etwas neues, ein feiner, schmiegsamer, reizbarer Geist, eine Persönlichkeit. Dies ist die Krönung von Lysipps Werk. Das „Ideal" ist menschlicher geworden, aber den Adel des Ewigen, den die Kunst verleiht, hat es dennoch nicht verloren.

63. 215. EROS, den Bogen spannend.
Marmorkopie nach Bronze. H. 0,60 m. London, British Museum.

Ein Werk von feiner und interessanter Rhythmik. Die Leichtigkeit der lysippischen Standart ist auf einen knabenhaften Körper übertragen in einem Motiv, das den Körper selbst wie in die Krümmungslinie eines Bogens zusammendrückt. Der Knabe stemmt das untere Ende der Waffe ans Knie und indem er sie mit der Linken zusammenbiegt, will er am oberen Ende die Sehne aufspannen (in der Ergänzung nicht richtig). Über den Künstler vgl. zu T. 261.

64. DER BETENDE KNABE.

Bronze. H. 1,28 m. Ergänzt beide Arme, Augäpfel. Die Statue war in der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. im Besitz eines Fouquet, der sie aus Italien hatte, kam 1717 an den Prinzen Eugen von Savoyen, endlich an Friedrich den Großen (1747), der sie auf der Terrasse von Sanssouci aufstellte. 1787 gelangte sie ins Berliner Schloß, wurde 1806 nach Paris geraubt, 1812 zurückgebracht. Berlin, Museen.

Der Knabe hebt Arme und Blick betend aufwärts. Doch müßten die Hände mit den inneren Flächen vom Körper abgewendet sein, was ursprünglich Abwehr des Bösen bedeutet. Gewöhnlich wird nur eine Hand bis Brusthöhe erhoben (T. 277 l.), während diese seltenere, sonst nur auf Gemmen und einem Relief bezeugte Art offenbar um ihres plastischen Ausdrucks willen hier gewählt ist. In gefühlten Linien steigen die Umrisse des Körpers empor, und es bleibt beklagenswert, daß ihr echtes Ausklingen nach oben nicht da ist. Proportionen, Oberflächenbehandlung, Kopftypus sind lysippisch, doch ist das Werk für den Meister kaum bedeutend genug. Man hält es für eine Nachbildung des schriftlich bezeugten „adorans" seines Schülers Boëdas.

ANGELEHNT.

Ehe die Standfigur in die hellenistische Zeit verfolgt wird, muß eines Nebenschößlings der Entwicklung gedacht werden. Im Suchen nach Bereicherung der Konture und Belebung der Innenzeichnung bot sich den Künstlern ein eigentümliches Mittel, den Körper in Dehnung und Spannung zu zeigen, ohne ihn doch wirklich zu bewegen, das Anlehnen. Vom leichten Anstützen bis zum schweren Lasten auf einer Unterlage gab es eine Fülle von Möglichkeiten; jede bedeutete ein neues Linienspiel, zugleich eine Bereicherung des seelischen Ausdrucks. Die Flächenkunst hat solche Motive schon im 5. Jahrh. gekannt, in der Rundplastik blieben sie vereinzelt, wie der „Narkissos" des polykletischen Kreises. An ihn knüpft die Rundplastik des 4. Jahrh. in einer Reihe von Varianten an. Im Narkissos (T. 65) und in dem Frauentorso in Neapel (T. 151) ist gleich eine äußerste Möglichkeit versucht: der Körper schiebt sich weit auf die unterstützte Seite, wodurch das Spielbein fast entlastet wird und die Linien des Rumpfes schräg gegen die hochgedrückte Schulter streben. Indem der Narkissos seinen Kopf gegen diese Schulter senkt, entsteht ein Ausdruck von beschaulicher Ruhe. Solche Stimmung war dem 4. Jahrh. besonders sympathisch, ausruhende Gestalten werden ein Lieblingsthema, das man bisweilen verschmilzt mit einem anderen Lieblingsgedanken der Zeit, der Betreuung kleiner pflegebedürftiger Kinder. Besonders im praxitelischen Kreise sind diese Ideen lebendig.

Von anfänglich herben und unausgeglichenen Umrissen schreitet man zu größerer Linienschönheit fort, die freilich in der nachpraxitelischen Kunst in Süßlichkeit endet. Der Hermes Kephisodots d. Ä. (Abb. 24) ist eine unmittelbare Fortsetzung des Narkissos. Kephisodots größerer Sohn Praxiteles macht mit geringen äußeren Änderungen den angelehnten Satyr daraus (T. 66). Aber welch eine Veränderung! Alles Herbe ist verschwunden, weich, fließend, süß sind Formen und Linien und die Eckigkeit der Schulter ist mit einem breit verhüllenden Fell abgerundet. Ein anderes, noch enger an den Narkissos sich anschließendes Werk, der sog. Adonis in Neapel (T. 67), hat diese Härten noch nicht vermieden. Dann aber kommt der olympische Hermes des Praxiteles und nun ist jede Härte verflogen. Wieder wie schon bei Polyklet und Lysipp besteht die Erreichung des Gipfels nicht in einer überraschenden neuen Erfindung, sondern mit der Selbstverständlichkeit eines Naturgesetzes wird das Ergebnis aus allen früheren Versuchen gezogen. Nun steht die geläuterte Schönheit da. Was folgt, ist teils ein Ausmünzen des Gefundenen, teils ein Überbieten, das doch nicht gelingt. Der Künstler des Florentiner Apollino (T. 69) will die süßen Linien noch süßer, die weichen Formen noch weicher machen, und wird dabei weichlich und süßlich. Nur dem Meister blieb es vorbehalten, sich selbst zu übertreffen. Der Sauroktonos des Praxiteles (T. 70) ist das Letzte, was aus diesem Gedanken herauszuholen war, das Äußerste an rhythmischem Schwunge, das den ruhenden menschlichen Gliedern abzugewinnen ist.

Andere Wege geht Lysipp. Realistischer als Praxiteles, sind ihm nicht liebliche Linien der Inbegriff der Kunst, sondern ihre Ausdrucksfähigkeit und das innere Leben. Der Silen mit dem Dionysosknäbchen (T. 71) lehnt sich mit der sicheren und gelassenen Kraft des gereiften Mannes auf den Baumstamm, um desto freier mit dem kleinen Pflegling zu scherzen. Und welch ungeheure Wucht in den Gliedern des Farnesischen Herakles (T. 72). Die Ermüdung des stärksten Mannes, wie konnte man sie eindringlicher zeigen als durch die Schwere, mit der die Muskelmassen zwischen Keule und rechter Hüfte gewissermaßen zu hängen scheinen. Was in den beiden lysippischen Gestalten die Ausdruckskraft des Stützmotivs so viel stärker macht, ist die Stellung des Spielbeins. Bei Praxiteles verschwindet es nach hinten, hier steht es lose, fast wie überflüssig vorn zwischen dem tragenden Rahmen von Standbein und Stütze. Eine anscheinend geringe formale Neuerung ist die Trägerin gesteigerten inneren Lebens.

Eine andere Art des Ausruhens im Stehen, das Aufstützen eines Fußes, war in der Relief= und Zei=chenkunst des 5. Jahrh. ebenfalls eifrig behandelt worden, ehe es im 4. Jahrh. seine rundplastische Durchbildung findet. Da es nicht allzu variabel ist, so kann das eine Beispiel des Lateranischen Poseidon (T. 73) für alle gelten.

65. AUSRUHENDER KNABE, sog. NARKISSOS.
Marmor. H. 1,16 m. Ergänzt nach anderen Kopien: Beine von unterhalb der Kniee, l. Arm (die Hand müßte nach hinten gedreht sein), Baumstamm, Stand=platte, Nase. München, Glyptothek.

Ein schöner Knabe zwischen 12 und 14 stützt sich versonnen auf einen Baumstamm. Da die Attribute in den Nachbildungen wechseln, ist die ursprüngliche Bedeutung unsicher. Daß es Narkissos sei, der sich in der Quelle spiegelt, ist unwahrscheinlich, eher Adonis, der schöne Liebling der Aphrodite, der eines frühen Todes sterben muß. Die leise Trauer in dem geneigten Haupt wäre wie eine Vorahnung.

Kopf und flächiger Rumpf zeigen die Merkmale der polykletischen Kunst, auch im Aufbau wird man leicht den Weg vom Doryphoros zum Narkiss finden. Es ist wie ein letzter Gedanke, der aus dem poly=kletischen Formensystem zu holen war, und man darf ihn vielleicht dem Meister selber geben. Jedenfalls hat er die fortwirkende Kraft des Doryphoros, die ganze Reihe angelehnter Gestalten des 4. Jahrh. baut sich auf ihm auf.

Abb. 23. Hermes mit dem Dionysoskind. Nach Kephisodot d. Ae. Alter Stich einer verschollenen Gruppe, einst im Palazzo Farnese zu Rom. Der Stecher hat die Gruppe unmittelbar auf die Platte gezeichnet, daher er=scheint die Gestalt im Spiegelbild.

Abb. 24. Hermes nach Kephisodot d. Ä. Von der Gruppe mit dem Dionysos kind. Ergänzt beide Arme, Nase. Madrid, Museum des Prado.

Abb. 23, 24. HERMES MIT DEM DIONYSOSKIND, von Kephisodot dem Älteren.

Der (stilistisch entstellende) Stich einer verscholle=nen Gruppe (Abb. 23) und die Statue des „Joven ora=dor“ in Madrid (Abb. 24) ergeben eine mutmaßliche Vorstellung von der literarisch bezeugten Gruppe Kephisodots d. Ä., Vaters des Praxiteles. Der Auf=bau ist der des Narkissos, die Formen sind aber männlicher. Der Gott blickt wie neugierig und er=staunt auf das Kind herab, gerade als habe er sich

nur aufgelehnt, um das kleine Wunder recht bequem zu betrachten. (Zu T. 68.)

66. ANGELEHNTER SATYR.

Marmor. H. 1,70 m. Ergänzt Nase, Finger der r. Hand mit der Flöte, kleiner Finger der l. Hand. München, Glyptothek. — Die Statue ist in etwa 70 Wiederholungen erhalten, die im Beiwerk abweichen, in der Arbeit sehr verschieden sind. Das beste Stück ist eine leider verstümmelte Kopie ohne Kopf im Louvre, auf dem Palatin in Rom gefunden, die man als das Original angesprochen hat.

Das liebenswürdige Werk war vortrefflich zum Schmuck von Gärten und Villen geeignet, wie überhaupt Praxiteles durch seine leichtverständliche Schönheit der Liebling der römischen Zeit war. Daß der Satyr seine Schöpfung sei, kann nicht belegt werden, doch ist die Verwandtschaft mit dem Hermes (T. 68) und anderen gesicherten Werken überzeugend.

Es ist einer jener Naturdämonen, die man in älterer Zeit als freche Waldschratte, später als leichtsinnige, übermütige Gefährten des Dionysos auffaßte. Das 4. Jahrh. läßt ihnen von ihren dämonischen Abzeichen nur die gespitzten Ohren und ein kleines Schwänzchen im Kreuz. Praxiteles besonders veredelt sie so, daß ihre träumerische Behaglichkeit die Poesie eines glücklichen Naturzustandes ohne Kampf und Arbeit wird. Lässig drängt der jugendlich blühende Körper gegen den Stützpunkt hin, doch ohne alle Schwere; graziös schiebt die Hand das Fell zurück, mit feiner und wohlberechneter Überschneidung des Rumpfes, und stützt sich zierlich auf die ausgeschwungene Hüfte; voll und rund wie eine reife Frucht sind Leib und Glieder. Der Aufbau ist wie beim Hermes (Abb. 26) ausschließlich für die Hauptansicht gedacht, jeder Schritt seitwärts mindert den Reiz der Umrisse. Wie anders darin der lysippische Silen T. 71!

67. JUGENDLICHER GOTT, sog. Adonis von Capua.

Marmor. H. 2,32 m. Ergänzt Nase, r. Hand, ganzer l. Arm samt Stamm und Standplatte, ganzes r. Bein, das l. vom Knie ab. Gef. im Amphitheater zu Capua, von wo auch die „Venus von Capua“ und die sog. Psyche in Neapel sind. Neapel, Museo nazionale.

Die Statue behandelt das Narkissosmotiv in der Weise des 4. Jahrh., indem die einfachen Flächen durch reichere Modellierung belebt sind. Die Fülle der weichen Einzelformen und Übergänge steht jedoch in einem gewissen Mißverhältnis zur Eckigkeit der Umrisse. Man hat mit Recht „ein Defizit zwischen Gewolltem und Vollbrachtem“ empfunden. Dieser Mangel an Rhythmus lehrt die Bedeutung des Praxiteles erkennen.

Abb. 26. Hermes des Praxiteles (T. 68.) Ergänzter Abguß in der Skulpturensammlung zu Dresden.

68. 210. HERMES MIT DEM DIONYSOSKIND. Werk des Praxiteles.

Parischer Marmor. H. 2,15 m. Gef. am 8. Mai 1877 im Heratempel zu Olympia an der Stelle seiner ursprünglichen Aufstellung. Ergänzt r. Unterschenkel außer Fuß, l. Unterschenkel, unterster Teil des Stammes. Olympia, Museum. — Abb. 26 Ergänzung in der Dresdner Skulpturensammlung, unter Leitung von Georg Treu ausgeführt.

Hermes bringt das Dionysoskindchen zu den Nymphen von Nysa in Pflege. Auf älteren Vasen und Reliefs wird meist die Wanderung oder Ankunft geschildert. Der Plastiker macht ein Stimmungs= und Situationsbild daraus, indem der Gott einen Augenblick verweilt und mit dem Kleinen spielt. Lässig lehnt er sich an einen Baumstumpf, über den sein Mantel hängt, mit der Rechten hebt er eine Traube hoch, das Knäblein streckt begehrlich die Hand danach, indem es sich mit der anderen an der Schulter des freundlichen Pflegers hält. Also dieselbe Kompostion wie bei Kephisodot (Abb. 23, 24), aber wie anders durchgeführt! Wo dort eine gewisse Herbheit, unausgeglichene Übergänge, eckige Brechungen waren, ist hier Abgeklärtheit und Wohllaut, weicher Rhythmus und vollkommene Harmonie. Mit wundervoller Schwingung lehnt sich der kräftige und doch weiche Körper an. Schönheit ist alles. Gerne nehmen wir es in Kauf, wenn der weitere Vergleich mit der Gruppe des Kephisodot erkennen läßt, daß das innere Leben dieser Komposition hier fraglos geringer ist. Dort sind Pfleger und Kind in enger Beziehung, soweit der Stich ein Urteil zuläßt, und jedenfalls ist es so bei der Eirenegruppe desselben Meisters (T. 130). Beim praxitelischen Hermes ist das Kind räumlich so zurückgedrängt, daß es fast wie ein Attribut wirkt, und der Gott schaut an ihm vorbei ins Leere. Umso freier bietet die satte Schönheit dieses Götterleibes sich dar. Aber auch die Charakteristik des Gottes an sich ist keineswegs tief oder treffend. Ein schöner, kräftiger Mann, aber weder ist dieser wohlhäbige gutgepolsterte Körper bezeichnend für den Gott der Palästra und der ewigen Botengänge, noch das liebenswürdig=gutmütige Gesicht für den Beschützer der Diebe und Kaufleute. Nicht hohe geistige Dinge wie die Götterbildner des 5. Jahrh. hatte Praxiteles seiner Zeit zu sagen. Was sie verlangte, was er ihr und der Folgezeit gab, war diese neue süße sinnlichere Schönheit, der Reiz des blühenden Fleisches, der schwellenden Rundung, der mattschimmernden Haut. Dem Marmor das Höchste in dieser Art abgewonnen zu haben, war Praxiteles' Ruhm, und wir geben uns willig dem geheimnisvollen Leben dieses atmenden Marmorleibes hin, an dem jede Schwellung eine Liebkosung des Auges ist. Keine Nachbildung freilich kann von dem Zauber der durchleuchteten Marmoroberfläche einen Begriff geben, die mattschimmernd wie die menschliche Haut ist.

Ein letztes dieser Schönheit ist verloren, die Belebung durch Farbe. Reste von Rotbraun sind an Haaren und Sandale, auch Lippen, Augen, Gewand waren farbig, der Körper wahrscheinlich bräunlich getönt, so daß die jetzige goldbraune Patinierung vielleicht dem ursprünglichen Aussehen nahe kommt. Wie viel dem Meister auf die Farbe ankam, erfahren wir aus einem Kompliment, das er dem Maler Nikias gemacht haben soll: auf die Frage, welche seiner Statuen er für die besten halte, antwortete er, diejenigen, an denen Nikias die Bemalung (circumlitio) gemacht hat.

69. DER APOLLINO.

Marmor. H. 1,40 m. Ergänzt untere Hälfte des l. Unterarms, Hand, Nase, Teile an Basis und Stamm. Florenz, Tribuna der Uffizien.

Heinrich Meyer, der Herausgeber von Winckelmanns Werken, der künstlerische Berater Goethes, bemerkt zu diesem jugendlichen Apollo: „Der Fluß und das sanfte Wallen der Umrisse ist bewunderns=würdig; die Haupt= oder Mittellinie der Figur kann unmöglich mehr Schwung und Eleganz, mehr Edles und Reizendes haben."

Uns erscheint sie neben dem Hermes weichlich und glatt, der Umriß der Hüfte weibisch. Aus Schönheit ist Eleganz und Koketterie, aus Süße Süßlichkeit geworden. Dies Werk ist Dekadenz und Ende.

70. APOLLON SAUROKTONOS des Praxiteles.

Marmorkopie nach Bronze. H. 1,53 m. Ergänzt: Teile am Gesicht, r. Unterarm, drei Finger der l. Hand, das r. Bein von der Mitte des Oberschenkels ab, linkes vom Knie abwärts, Stück des Stammes mit oberem Teil der Eidechse. Verkleinerte Bronzewiederholung in Villa Albani, Rom, Vatikan.

Praxiteles nimmt den Göttern den Ernst. Apollon, der strenge Rächer, der Drachentöter, wird zu einem Knaben von 16 Jahren, der spielend einer Eidechse auflauert und sie mit dem Pfeile spießt. Der schlanke Körper ist wie ein Bogen zwischen der linken Hand und dem rechten Fuße ausgespannt, ganz Leichtigkeit und Beweglichkeit. Es bedarf nur einer kleinen Drehung um die Stützpunkte, daß die drohende Hand ihr Ziel erreicht. Damit geht der Künstler aus dem Rahmen der bisherigen Stützmotive heraus, die ein ruhiges festes Lehnen waren. Der Körper gibt durch das Auseinanderrücken der Stützpunkte die stärksten Schwingungen her, die denkbar sind. Der Linienkünstler Praxiteles feiert seinen höchsten Triumph, wobei er bezeichnenderweise zur Bronze greift, um diesen ganz auf Umriß gestellten Gedanken zu verwirklichen. Der Marmorkopist konnte einer plumpen Stütze nicht entraten.

71. SILEN mit dem Dionysoskind.

Marmor. H. 1,99 m. Ergänzt am Knaben beide Arme, l. Knie, r. Fuß, am Silen kleinere Teile. Rom, Vatikan.

Eine Gruppe von wundervoller Geschlossenheit, wie der Silen liebevoll und andächtig den jungen Gott in Händen hält, der ihm strampelnd entgegenjubelt. Alles Interesse liegt im oberen Teil der Gruppe mit seinem reichen Linienspiel, das übrige ist untergeord=neter Träger. Aber eine göttliche Sicherheit ist in dem festen Rahmen von rechtem Bein und Stamm, zwischen denen das Spielbein locker ist. Der Künst=ler war ein kräftiger Realist — man sehe den dicken Bauch und die hageren Beine des Silen — und ein Meister der Charakterisierung, Eigenschaften, die dem Schönheitssucher Praxiteles weltenfern sind, dem man unbegreiflicherweise die Gruppe hat zuschreiben wollen. Überzeugend ist die Zuweisung an Lysipp, der bei seinem ausruhenden Herakles die=selbe seltene Standart anwendet und zu dessen männ=lich kräftiger Art die frischgeschaute Szene trefflich paßt.

72. HERAKLES FARNESE.

Marmor. H. 3,17 m. Ergänzt l. Hand mit Teil des Unterarms, Zehenspitzen. Gef. 1540 in den Thermen des Caracalla. Früher im Besitz der Farnese. Neapel, Museo nazionale.

Am Felsen unter der Keule nennt sich Glykon von Athen als Verfertiger des Werkes mit dem Ausdruck ἐποίει, den die Künstler bei originalen Werken ge=brauchen. Daß Glykon jedoch nur Kopist war, wird durch eine kleinere Wiederholung der Statue im Palazzo Pitti zu Florenz bewiesen, die die antike museums=mäßige Aufschrift trägt: „Werk des Lysipp". Nun erscheinen auf den ersten Blick die Muskelberge der Farnesischen Statue so barock übertrieben, daß man dies dem feinen, so gar nicht pathetischen Lysipp nicht hat zuschieben mögen. Jedoch haben wir kei=nen Anhalt, diese „Übertreibungen" etwa bei einer Umsetzung des Originals in den kolossalen Maßstab den „neu=attischen" Kopisten, zu denen Glykon ge=hört, als selbständige Leistung zuzutrauen. Auch haben Kolossalfiguren ihre eigenen Gesetze. Die großen Flächen eines ehernen Kolosses mochten stär=kere Durchmodellierung verlangen als Marmor, und so konnte gedankenlose Übertragung in Stein die übertriebene Wirkung des Farnesischen Herakles zu=stande bringen.

Als seelische Studie und Stimmungsbild ist der Herakles eine Meisterleistung. Den stärksten aller Helden ermattet zu zeigen, um die Schwere seiner Leistungen ermessen zu lassen, ist zwar schon im 5. Jahrh. versucht worden, aber erst die lysippische Statue schöpft den Gedanken aus. Schwer wie ein Gebirge legen sich die Muskelmassen gegen die Stütze hin; die Entlastung des vorgesetzten Beines gibt das Gefühl vollkommener Willensentspannung, der Kopf neigt sich matt gegen die Schulter, der Blick geht mit dem stumpfen Ausdruck ins Leere, der für höchste körperliche Ermüdung charakteristisch ist. Wenn Praxiteles im Sauroktonos der Idee des An=lehnens das reichste Linienspiel abgewann, so hier Lysipp die stärksten seelischen Akzente. Damit ist die monumentale Entwicklungsfähigkeit dieser Mo=tive zu Ende. Nur die Kleinkunst, besonders die Tonplastik der hellenistischen Zeit bringt noch hie und da einen neuen Einfall.

AUFGESTÜTZTER FUSS.

73. POSEIDON.

Marmorkopie nach Bronze. H. 2,01 m. Ergänzt Nase, einige Locken, l. Arm, Hälfte des Unterarms nebst Hand und Schiffsverzierung, beide Unterschenkel, das Schiff, der Delphin. Rom, Lateranisches Museum. — Die Ergänzungen durch andere Wiederholungen ge=sichert und gut ausgeführt.

Der Meergott steht am Strande und blickt sinnend und ermüdet über das Meer. Zahlreiche Abwand=lungen in Groß= und Kleinkunst beweisen, daß dies als bester Ausdruck für das Wesen des Meergottes empfunden wird, dessen Stimmung wie die seines Ele=ments zwischen Erregung und Ermattung schwankt. Man glaubte, in der Statue eine Nachbildung des Isthmischen Poseidon des Lysipp zu haben, doch ist ein lysippischer Poseidonkopf (T. 232) von dem late=ranischen ganz verschieden; auch die untersetzten Proportionen, die flächige Rumpfbehandlung sind nicht lysippisch. Der Künstler ist vielmehr im Kreise des Bryaxis zu suchen. (Zu T. 231.)

Andere Statuen mit dem Motiv des aufgestützten Fußes sind der sandalenbindende Hermes, der Ale=xander Rondanini, die vatikanische Muse, eine Jüng=lingsstatue im Kapitolinischen Museum, eine Musen=statue im Vatikan. Aber das Motiv hat nicht eine so konsequente Geschichte wie die anderen, und so ge=nügt hier die eine reife Lösung.

DER STEHENDE MANN.
HELLENISTISCHE EPOCHE.

300—50 v. C.

Wir nehmen den Faden der Entwicklung bei den lyssipischen Lösungen der aufrechten Standart (T. 62—64) wieder auf. Ihre nervöse Beweglichkeit war dem Geiste der hellenistischen Epoche besonders sympathisch. Denn in diesem Zeitalter der Vermäh=lung von Orient und Okzident, wo das Griechentum von Persepolis bis Rom geistig die Welt erobert, tritt

die griechische Seele aus ihrer Gelassenheit heraus. Eine Unruhe und Reizbarkeit kommt in die Welt, die sich einerseits entlädt in einem gespreizten, pathetischen, übertriebenen Gehaben, andererseits durch die Flucht ins Leichte, Spielende, Tändelnde. Götter- und Porträtbilder werden ins Pompöse und Theatralische gesteigert, daneben spielt die Phantasie mit allem Leichten und Graziösen, mit Kinder- und Erotengestalten, drolligen Zwergen, komischen Fratzen. Die Monumentalkunst wird jetzt freier von der Einseitigkeit der religiösen Aufträge. Große Massen dekorativer Kunstwerke für Garten und Park, Haus und Halle lassen der Phantasie den weitesten Spielraum. Die letzten Versuche mit der Verlebendigung der aufrechten Gestalt werden nicht ohne das äußerste Mittel gemacht, den Körper in eine wirkliche Bewegung zu versetzen (T. 78—80). Es sind Tanzmotive, die der Gestalt die Glieder lösen, ohne sie vom Orte zu entfernen. Daneben werden die alten Standmotive mitgeführt, nur verstärkt, übertrieben. Die Hüfte biegt sich weiter aus, der Arm reckt sich höher, der Kopf wirft sich gewaltsamer empor. In der seelischen Stimmung ist entweder gesteigerte Kraft und Erregung oder süßeres weiches Sinnen und Träumen. Die Spannweite der Empfindungen ist größer, die Formen sind bis zur Übersättigung mit Ausdruck erfüllt.

74. POSEIDON VON MELOS.

Griechische Originalarbeit etwa des 3. Jahrh. v. C. Parischer Marmor. H. 2,45 m. Aus zwei Stücken gearbeitet, die am oberen Rand des Gewandes zusammengefügt sind. Ergänzt Kleinigkeiten am Gewand, Dreizack. Gef. 1877 auf der Insel Melos. Athen, Nationalmuseum.

Kein Gott konnte die hellenistische Art so gut in sich aufnehmen wie der Herrscher des ewig veränderlichen Elements, das bald leidenschaftlich aufbraust, bald in majestätischer Ruhe daliegt. Mit Herrschergebärde reckt er den gewaltigen Leib zu größter Breite und Höhe, wirft den Kopf in den Nacken, schüttelt die Lockenfülle; gebietend geht der Blick in die Ferne; der Gott zeigt sich den erstaunten Sterblichen. Die Statue ist der Liebling des athenischen Fremdenpublikums, dem diese starken Akzente leichter eingehen als die stille ältere Kunst. Aber ihr gegenüber fühlt man die Übertreibung. Die göttliche Hoheit ist nicht mehr erhabenes Sein, sondern ein Seinwollen oder hart ausgedrückt Theatralik.

Das weitergebildete polykletische „Schreitmotiv" ist glücklich benutzt, um dem Unterkörper mehr Breite zu geben, der Umriß des muskulösen linken Armes verleiht den Ausdruck von Kraft, der zackige,

Abb. 27. Hellenistischer Herrscher. (T. 75.) Rom. Museo nazionale.

von Linienmüßigkeit weit entfernte Schwung der rechten Körperseite findet in dem aufgeworfenen Kopf seinen Ausklang.

75. Abb. 27. HELLENISTISCHER HERRSCHER.
Griechische Originalarbeit etwa des 3. Jahrh. v. C. Bronze. H. bis zum Scheitel 2,08 m, bis zum Arm 2,37 m. Die Augäpfel waren aus farbiger Masse eingesetzt. Ergänzt Stab, einige Kleinigkeiten. Gef. 1884 in Rom beim Bau des Teatro nazionale. Rom, Museo nazionale delle Terme.

Ein Fürst der hellenistischen Zeit — sein Name ist unbekannt — ist in jener Mischung von Idealismus und Naturtreue dargestellt, die für die griechische Porträtkunst bezeichnend ist, in völliger Nacktheit, aber mit bildnistreuem Kopf. Die Herrscherpose des Poseidon von Melos (T. 74) ist noch gespreizter und aufdringlicher geworden. Das nachschleifende linke Bein (Abbildung 27) bringt eine übersättigte Lässigkeit in die Haltung, der linke Arm muß die schweren Körpermassen mittragen, deren gewaltige Muskulaturen die schlummernde Kraft verraten. Der energische Kopf erhebt sich mit einem Ausdruck von unwirschem Fragen und mißtrauischer Aufmerksamkeit, so recht ein Bild der unruhigen Zeiten des dritten Jahrhunderts, wo kühne Abenteurer über Nacht große Reiche ebenso schnell gründeten wie verloren. Formal ist die Statue eine reine Fortsetzung lysippischer Gedanken. Das Spielbein ist die Übertreibung des Standmotivs des Apoxyomenos, die Rumpfmodellierung ist Zug für Zug die Steigerung der dortigen, auch im Kopf mit der umwölkten Stirn, den gekniffenen Augen, dem nervösen Zucken um die Nase lebt trotz der Bildnismäßigkeit das Schönheitsideal des Apoxyomenos. Die Verwandtschaft geht so weit, daß man das Werk dem Lysipp selber zuschreiben wollte. Aber die Übertreibung hat das innere Wesen der Formen verändert und sie weit von der großartigen Vornehmheit entfernt, die den Lysipp auch in seinen kräftigsten Werken (T. 72, 235) nicht verläßt. Ein Schüler, das Kind einer leidenschaftlicheren Epoche, hat den Meister in Form wie Ausdruck übertrumpfen wollen.

76 links. DIONYSOS.
Griechische Originalarbeit des 3. oder 2. Jahrh. v. C. Marmor. H. 0,71 m. Ergänzt Knöchel des r. Fußes, l. Fuß mit Ausnahme der Zehen. Die linke Hand war angesetzt. Die Standplatte ist die ursprüngliche. Gef. bei den Ausgrabungen des Berliner Museums in einem hellenistischen Privathause in Priene (gegenüber von Milet). Berlin, Staatl. Museen.

Der zarte Jüngling mit dem fast weiblichen Kopf ist Dionysos, wie der kleine Panther neben ihm lehrt. Die Linke wird einen Becher gehalten haben. Aus den Formen des Werkes wäre die Deutung kaum zu finden gewesen, denn nichts bezeichnet weder die üppigen noch die leidenschaftlichen Züge des Gottes. Der Mangel an Charakteristik wie die liebliche Grazie des Ganzen ist Nachwirkung der praxitelischen Art. Aber sein neuer eigenartiger Rhythmus geht nicht auf ein Zusammenfassen durch die Umrisse, sondern auf ein Auseinanderstreben. Im Oberkörper neigt alles nach der rechten Körperseite über — Blick, Arm, Gewand —, und im Gegenspiel führt das Spielbein davon weg nach hinten. Starke Achsen vom Kopf zum linken Fuß, von dem Gewandzipfel der linken Schulter zum rechten Ellen-

Abb. 28. Dionysos. (T. 76.) Neapel Museo nazionale.

bogen geben statt der senkrechten Führung des praxitelischen Rhythmus eine Bewegung ins Breite, wie schon beim Poseidon von Melos (T. 74), doch ist hier weniger absichtliche Schaustellung. Die zerfließenden Umrisse verleihen vielmehr etwas von unbewußter träumerischer Grazie, ein lebhafter Gegensatz zu der koketten und bewußten Pose des Neapler Dionysos neben ihm,

76 rechts. Abb. 28. DIONYSOS.

Bronze. H. 0,63 m. Gef. in Pompeji. Neapel, Museo nazionale.

Die frühere Erklärung, „Narciss lauscht auf den Gesang seiner Geliebten, der Echo" mißdeutete Kopf- und Handhaltung. Der aufmerksame Blick, der drohend gestreckte Zeigefinger gehen vielmehr auf ein Ziel am Boden, wahrscheinlich einen Panther, den sein Herr zum Gehorsam mahnt (vgl. ähnliches Abb. 186). So droht auch Aphrodite dem Eros mit der Sandale (Kleinplastik). Der Panther war aber schon im Altertum in dieser Aufstellung nicht mehr vorhanden, da auf der Standplatte keine Spuren sind. Sie ist eine antike Restaurierung, da unter die rechte Ferse ein Keil aus Blei eingeschoben ist (Abb. 28); bei richtiger Aufsetzung würde die linke Fußspitze sich etwas vom Boden lösen. Diese starke Entlastung des Spielbeins erinnert an die lysippischen Silen und Herakles (Tafel 71, 72). Auch die straffe Führung der Umrisse und der Modellierung, das leibliche und geistige Gegenwartsbewußtsein sind echt lysippisch, im Gegensatz zu dem praxitelischen Träumer der gleichen Tafel. Wir sehen die Wirkung der beiden Meister nebeneinander durch die hellenistische Zeit gehen. Ein Leckerbissen der Bronzekunst ist die Kontrastierung der prallen Glieder durch die Zierlichkeiten an Stiefelchen, Haar und Rehfell.

77. Abb. 29. SINGENDER NEGERKNABE.

Bronze. H. 0,20 m. Die Augen aus Silber eingesetzt. Gef. in Chalons sur Saône. Paris, Nationalbibliothek.

In der rechten Hand trug der schwarze Schlingel das Trigonon oder die Sambyke, ein dreieckiges harfenartiges Musikinstrument, an dessen Saiten er zupft und dazu ein schwermütiges Niggerliedchen singt. Alles ist Faulheit an dem Burschen: wie er den Ellenbogen auf die Hüfte stützt, um für die leichte Last nicht die Muskeln anzustrengen, wie er mit der linken Hand an den Saiten herunterschlenkert, den dicken Kopf mit melancholischem Ausdruck hintenüberhängt. Vorzüglich ist der Rassentypus getroffen: Kraushaar, häßliche Stirn, platte Nase, wulstige Lippen, vorstehender Bauch, schwache Muskulatur, völlige Wadenlosigkeit — ein ganz frisch gesehenes Stück Natur, bei dem der Künstler sich frei fühlt von allem Typischen. Der Umriß erinnert an die Herbheiten der italienischen Frührenaissance. Da ist alles mager, eckig, gezerrt; in der köstlich drolligen Seitenansicht (Abb. 29) ist alles außerhalb der vernünftigen Proportion. Ist dies für griechisch-europäisches Empfinden kein Idealkörper, so ist es in der Art der fremden Rasse doch wieder ein Ideal,

Abb. 29. Negerknabe. (T. 77.)

frei von den Zufälligkeiten des Einzelfalls. Obwohl in Südfrankreich gefunden, ist das kleine Bildwerk wohl in Alexandria entstanden, da ein ähnliches von dort in das athenische Museum gelangt ist.

78. SATYR VON LAMIA.

Pentelischer Marmor. Ergänzt der linke Unterschenkel. H. 0,90 m. Aus Lamia in Thessalien. Athen, Nationalmuseum.

Der Satyr beschattet mit der rechten Hand die Augen, wie in dem berühmten Gemälde eines „ausschauenden Satyrs" (ἀποσκοπεύων) des Malers Antiphilos aus dem Beginn der hellenistischen Zeit. Man könnte denken, daß er aus dem Waldesdunkel tritt, um in die Ferne zu spähen. Allein dies würde seine Haltung nicht völlig erklären. Die Füße heben sich auf die

Zehen, die Hüften recken sich, die rechte Schulter schiebt sich vor, der Kopf legt sich weich auf die Seite. Dieser Zug vor allem stimmt wenig zu einem ernstlich Lugenden, wie ihn die Vasenbilder oft dar= stellen. Es ist vielmehr ein Tanzmotiv. Ein Tanz Skopeuma oder Skopós kam schon in einem Satyr= spiel des Äschylos vor. Der Tanz wird nicht lebhaft zu denken sein, sondern mehr als ruhiges Gliederspiel auf der Stelle, wie noch heute die Mehrzahl der orien= talischen Tänze ist. Das rhythmische Heben des Armes und das Recken des Körpers war wohl sein Hauptinhalt, wie eben in dieser Statue, an der die flie= ßenden Linien des Pantherfelles die Begleitung zur Hauptmelodie des Körpers bilden. Bei aller Ge= schlossenheit der Gesamterscheinung ist hier die Entwicklung der Standfigur über die latente Be= weglichkeit des Apoxyomenos hinaus zu einer wirk= lichen Bewegung gelangt, die doch den Körper nicht von der Stelle rückt, wie es eben der Tanz er= möglicht. Im Körper des Satyrs herrscht die im 4. Jahrhundert an praxitelischen Satyrgestalten (T. 66) vorbereitete Neigung der hellenistischen Zeit zur Ver= weiblichung der jugendlich=männlichen Formen. Ja, diese runden Schenkel, vollen Hüften, schwammige Fleischfülle sind schon so weibisch, daß kein großer Schritt zum Hermaphroditen bleibt. In der zart mo= dellierten Oberfläche setzte der Künstler fort, was Praxiteles begonnen hatte. Auch im Kopf ist der Satyr von Lamia ein Nachkömmling des praxiteli= schen Ideals (T. 66). Die gute Arbeit ist wohl ein Originalwerk frühhellenistischer Zeit.

79. SATYR BORGHESE.

Römische Marmorkopie nach Bronze. H. 2,06 m. Er= gänzt beide Arme, ein Teil des r. Unterschenkels, des Stammes und des Felles. Aus Monte Calvo im Sa= binerland. Rom, Villa Borghese. — Hierzu **Abb. 30.**

Die Arme (leider falsch ergänzt) hielten lange Dop= pelflöten an den Mund, wie in der etwas älteren und einfacheren Bronzestatuette Abb. 30. Nach ihrer Me= lodie dreht sich der Satyr feierlich um seine eigene Achse, im „Kreiseltanz", Strobilos. Wie der Kreisel ist der Körper aufrecht und doch in immerwährender Bewegung. Die Verschraubung der Mittelachse ist bis zum äußersten Punkt gelangt; noch ein wenig, und der hintere Fuß muß seinen Platz verlassen. Der Rhythmus ist bis zum Zerspringen mit Bewegung gefüllt.

Und doch hat das Motiv noch eine Fortbildung er= fahren in dem jugendlichen Satyr **(Abb. 31)**, „der sein Schwänzchen entdeckt" oder „sein Schwänzchen hascht wie ein spielendes Kätzchen". Aber sicher ist auch dies nur eine Tanzbewegung, bei der sich alles Dehnbare und Biegsame des Körpers aufs schönste zeigt. Doch ist nun die Grenze der Monumentalität überschritten; dies ist nur Spiel jenseits ihres Ern= stes, den noch der Satyr Borghese nicht verletzte.

Der Satyr Borghese verkörpert gegen den weich= lichen Satyr von Lamia die männliche und pathetische

Abb. 30. Flöteblasender Satyr. Bronzestatuette. Neapel, Museo nazionale.

Seite der hellenistischen Kunst. Der durchgearbeitete Kopf, das wilde Haupthaar, der buschige Bart sind wie an Gigantenköpfen des pergamenischen Altars, nur daß die Stumpfnase und das gutmütig=runde Ge= sicht des Dionysosdieners ohne alles Schreckhafte sind. Das Bronzevorbild dieser sorgfältigen und be= lebten Marmorkopie wird in die Blütezeit der per= gamenischen Kunst unter den Attaliden (Mitte des 3. bis Mitte des 2. Jahrhunderts) gehören. Die For=

men des Körpers sind groß und klar, von Übertreibungen frei. In den Sehnen der Kniekehle, den bereicherten Formen des Oberschenkels, den Adern am Bauch spüren wir die glänzende Kenntnis anatomischer Einzelheiten, die sich die Künstler der hellenistischen Zeit sogar durch das Sezieren von Leichen vermehrten.

Abb. 31. Tanzender Satyr. Marmorstatuette. Rechter Unterschenkel und Fuß ergänzt. Rom, Thermenmuseum.

80. SATYR MIT DER FUSSKLAPPER (Krupezion).

Marmor. H. 1,43 m. Ergänzt Kopf, Hals, beide Arme, kleinere Stücke am Körper. Florenz, Uffizien. Hierzu Abb. 32.

Der Satyr tritt ein Instrument, das zum Taktschlagen beim Chor oder Orchester dient, das Krupezion. Hier sind jedoch zwischen die beweglichen Hölzer die metallenen Schallbecken des Dionysoskultus eingesetzt, so daß eine Art Musikinstrument daraus wird. Durch die Darstellung auf einer Münze von Kyzikos konnte die Gruppe Abb. 32 wiederhergestellt werden, in der nach anderen Wiederholungen Satyr und Nymphe (T. 170) auch ihre ursprünglichen Köpfe erhielten, der Satyr die passende Schnalzbewegungen der Hände. Es ist eine „Aufforderung zum Tanz". Das Nymphchen legt schnell die Sandalen an und lacht dem Burschen fröhlich entgegen. Der klappt und schnalzt den Rhythmus, nach dem sie sich sogleich vor ihm drehen wird. Auch sein Klappertreten ist ein Tanz auf der Stelle, bei dem sich der Oberkörper vorwärts biegt, das linke Knie federt, die Arme auf- und abschwingen. So ist die stehende, ja am Fuße gefesselte Gestalt in voller Bewegung. Das ist eine allerletzte Möglichkeit und der Endpunkt unserer Entwicklungsreihe.

Im grünen Park zwischen Buschwerk und Blumen war die lachende Sinnenfreude dieses Paares wie ein Stück Natur. Mit seinen vornehmen praxitelischen Brüdern verglichen, ist der Satyr roh. Seine Bewegungen sind eckig, sein Leib mit gehäuften Knicken, Falten, Grübchen scheint von grober Zufälligkeit, eine wildgewachsene Pflanze. Das ist Naturalismus um seiner selbst willen wie in vornehmerer Sphäre bei dem Fechter des Agasias (T. 88). Es ist das notwendig gewordene Gegenspiel sowohl gegen die Überspannung des Pathos wie gegen die Übersättigung mit Süssigkeit. Mit diesem derben Schlußklang hat die Antike ihr letztes Wort in Sachen des Körperideals gesprochen.

Abb. 32. „Aufforderung zum Tanz." Wiederhergestellte Gruppe im archaeologischen Museum zu Prag (W. Klein.)

KLASSIZISTISCH.

Das Griechentum hatte als Rasse und als Bildungsträger seine Rolle noch lange nicht ausgespielt, als mit der Unterwerfung der letzten freien Stadtrepublik Rhodos unter den römischen Willen (42 v. C.) sein politisches Dasein zu Ende war. Ohne zu untersuchen, wie weit überhaupt die künstlerische Schöpferkraft durch nationale Empfindungen innerlich bedingt ist, wird doch offenbar, daß die griechische Bildhauerkunst von nun an ein anderes Gesicht hat. Zwar die äußeren Umstände sind günstiger denn je. Reichtum und Wohlleben steigen, seitdem Augustus die Welt befriedet hat, der Osten und der Westen wetteifern im Prunk der öffentlichen Bauten und dem Luxus der Wohnungen. Aber die bildnerische Phantasie ist erschöpft. Neuen Aufgaben gegenüber, die die römischen Weltherrscher stellen, wird wohl nach neuen Ausdrucksmitteln gesucht, wie in den erzählenden historischen Reliefs; auch die Porträtkunst findet aus einer realistischen Weltanschauung einen neuen Standpunkt; endlich tritt zu dem übermächtigen griechischen ein einheimisch italisches Kunstwollen hinzu. Allein bei allen Aufgaben der freien künstlerischen Synthese taucht kein neuer Gedanke auf, man hält sich an das überkommene Erbe. Und hier erleben wir das Schauspiel, das sich in späteren kunstschwachen Zeiten öfter wiederholt: nicht die spätesten Gedanken und letzten Steigerungen erweisen sich als tauglich zur Wiederbenutzung, sondern man greift auf entferntere Epochen zurück, die als Höhepunkte einer abgeschlossenen Entwicklung, als „klassische" Zeiten — jetzt entsteht dieser Begriff — empfunden werden. Eine Wertabschätzung des Älteren tritt ein, die zum Teil ein Erzeugnis kritischen Denkens, mehr wohl eine instinktive Auslese ist, denn sie wird nicht von dem Einzelnen, sondern dem Gesamtgeschmack getroffen. Ein beruhigtes und feinsinnig genießendes Zeitalter wie das Augusteische liebt vor allem die repräsentative Ruhe, die vornehme Geste des fünften Jahrhunderts; man hat das unvergleichliche Zeugnis für augusteische Kunst und Gesinnung in der großen Prozession der Ara Pacis Augusti, die treffend als ein Abkömmling des Parthenonfrieses bezeichnet wird. In der Zeit der Flavier, die wieder kriegerische Leidenschaft kennt, steht zu den Reliefs am Bogen des Titus die frühhellenistische Kunst Pate. Für die Gewandlösung am vornehmen Frauenporträt werden praxitelische Gedanken in zahllosen Abwandlungen benutzt. Zum Ausdruck dekorativer Feierlichkeit bietet sich die Formensprache der archaischen Kunst, für andere Zwecke anderes. Mit Geschick und Geschäftigkeit wird das reiche Kapital der alten Kunst ausgemünzt, und es entstehen Schöpfungen, die, in ihren Elementen als ererbtes Gut erkennbar, in ihrer Gesamterscheinung immerhin eine Fortbildung sind, so wie später die Thorwaldsen und Canova am Faden der klassischen Kunst in ihrer Weise weitergesponnen haben. Das Wesen eines solchen „Klassizismus" bleibt sich immer gleich: Vorbilder werden aufgestellt, Regeln abgeleitet, bewährte künstlerische Gedanken wiederholt. Bedeutende Werke, die auf diesem Wege entstehen, pflegen durch Feinheit des Geschmacks, kultivierte Eleganz, Vornehmheit sich auszuzeichnen. Aber eines fehlt ihnen: das eigene Blut, das selbständige Temperament, die letzte Überzeugungskraft. Gewiß herrscht auch in der älteren griechischen Kunst Schule und strenger Zwang geprägter Formen, und wir erfreuen uns an Hunderten von Werken einfacher Steinmetzen, die alles andere als Neuschöpfer waren. Aber der „Stil", in dem sie schaffen, war ihnen von selbst zugewachsen, ein Stück ihrer eigenen Natur. Der Klassizist dagegen kann in diesem o d e r jenem Stil arbeiten — der Begriff des Stils ist für Schaffende überhaupt erst vorhanden, wenn das Schaffen nicht mehr als natürlich sprudelnde Quelle aus dem Innern kommt, sondern durch Muster und Beispiel genährt werden muß. Der Klassizist wird für neue Aufgaben nicht ohne weiteres eine Lösung aus sich selbst finden, sondern er befragt die Früheren, verwendet von diesem dies, von jenem jenes. Auch dies Verwerten, Vereinigen, Verschmelzen ist ein Schöpfungsakt, aber das Gewordene hat nicht die Selbstverständlichkeit der organischen Bildung. Der Erdenrest von Verstandesarbeit macht bei dem Besten dieser Art sich fühlbar durch eine gewisse Kühle, Glätte, Korrektheit. Und so wirken auch klassizistische Werke nicht fortzeugend wie die älteren Dinge, deren jedes seine Ahnherren und Enkel hat. Sie sind isoliert, unfruchtbar, selbst wenn sie in ihrer Art vollkommen sind. Es sind Bastarde, die die künstlerische Phantasie nicht von der Natur empfangen, sondern mit dem Verstande gezeugt hat.

81. APOLLON.

Bronze. H. 1,60 m. Ergänzt: die Füße. Die Augen sind aus Silber eingestzt. Die Rechte trug wahrscheinlich einen Bogen. Die Linke war leer; zwischen Daumen und Zeigefinger ist ein Querstück als Schutz stehen geblieben. Gef. in Zifteh im Nildelta. London, British Museum.

Ein Apollon mit der jugendlich-kräftigen Schönheit, die ihm auch die ältere Zeit verleiht. Im Rumpf fühlt man die Nachwirkung des polykletischen Ideals. Hingegen ist die Durchbildung der Oberfläche von einer Weichheit und Glätte, die noch weit über das hinausgeht, was in den ersten Jahrzehnten

des 4. Jahrhunderts in dieser Hinsicht geschah. (T. 56 bis 58.) Der Kopf endlich gibt ein hellenistisches Ideal wieder, dessen krause, zierliche, etwas künstlich arrangierte Locken an den Neapler Dionysos erinnern (T. 76 r.), während das übervolle Gesichtsoval, die glatten gerundeten Wangen, der winzige Mund an anderen Köpfen dieser Epoche wiederkehren. So trifft zweifellos die Ansetzung der Statue in das erste Jahrhundert v. C. das Richtige, eine erste charakteristische Leistung der klassizistischen Richtung.

82. ANTINOUS FARNESE.

Marmor. H. 2 m. Ergänzt: die Beine von unterhalb der Kniee, beide Arme. Aus der Sammlung des Hauses Farnese. Neapel, Museo nazionale.

Antinous, ein Jüngling aus Bithynien, von wunderbarer Schönheit, der Liebling des Kaisers Hadrian (117—138 n. C.) und Begleiter auf seinen weiten Reisen, starb am 30. Oktober d. J. 130 n. C. einen rätselvollen Tod in den Wellen des Nils. Es hieß, er habe sich infolge eines Orakelspruches an Stelle seines Herrn freiwillig geopfert. Hadrian ließ ihm überschwengliche Ehren erweisen. Am Orte seines Todes wurde zu seinem Gedächtnisse eine Stadt erbaut, ein Stern, der angeblich bei seinem Hinscheiden erschienen war, wurde als seine Seele gedeutet, zahllose Bildsäulen an allen Orten zeigten ihn entweder als Heros oder in der Erscheinung irgend eines Gottes.

So erhielt die Kunst tatsächlich eine neue, ihre letzte reine Idealaufgabe, die Schöpfung eines neuen Göttertypus. Die lange Reihe der Antinousbilder ist eine Musterkarte jenes klassizistischen Verfahrens, wie wir es zu schildern versuchten. Aus der Natur gegeben sind die eigentümlichen Gesichtszüge des Bithyniers: eine niedrige, von vollen, langen Locken beschattete Stirn, scharf geschnittene Brauenränder mit über der Stirn zusammengewachsenen Brauen, tiefliegende schmale Augen, glatte Wangen, ein kleines gerundetes Kinn, das sich gegen die üppigen Lippen hindrängt. Ferner wird von der körperlichen Erscheinung des Vorbildes die hochgetriebene, doch nicht kraftvoll gewölbte Brust übernommen. Im übrigen benutzen die Künstler klassische Formen und Ausdrucksmittel vorwiegend des 5. Jahrhunderts. Die in Delphi gefundene Antinousstatue ist die Abwandlung eines phidiasischen Vorbildes, des im Tiber gefundenen Apoll (Rom, Thermenmuseum). In der Farnesischen Statue ist der Aufbau dem polykletischen Doryphoros entlehnt, nur ist der Körper fern von athletischer Straffheit, ein weicher, glatter, wollüstiger Leib. Die Haarbehandlung lehnt sich mehr an die attische Art von der Mitte des 5. Jahrhunderts an. So entsteht ein Idealbild. Aber wie in der Persönlichkeit, die hier vergöttlicht wird, alles Kräftige, Mannhafte, Gesunde fehlt, so ist auch das Werk nicht stark und überzeugend, sondern von süßlicher, übersättigter, wir dürfen offen sagen perverser Schönheit, eine Mischung von edler Schwärmerei und unverhüllter Sinnlichkeit. Das aber war ja die Aufgabe. Und so hat die griechische Kunst in diesem letzten Idealbild, das sie auf dem Grunde jahrhundertelanger Erfahrung schuf, ihren Drang zu reiner Synthese noch einmal betätigt.

Abb. 33. Fliegende Nike, im Typus des Archermos. Bronzestatuette (hoch 0,123 m) vom Rande eines Gefäßes. Ende des 6. Jahrh. v. C. Athen, Akropolis.

BEWEGTE STELLUNGEN.

Weder die ägyptische, noch die assyrisch-babylonische Kunst haben sich an freiplastische Darstellung bewegter Körper gewagt. Die Kühnheiten der altkretischen Kunst (Abb. 7) waren schon zu Beginn des ersten Jahrtausend v. C. vergessene Dinge. Für die griechische Kunst hat man früher irrtümlich sich vorgestellt, daß das alte Apollonschema in allmählichem Lösen der Arme und Spreizen der Beine zu bewegteren Stellungen geführt habe. Tatsächlich aber sind die Reihen der bewegten Typen von Anfang an selbständig. Denn es war falsch, zu denken, daß ein mäßig bewegter Körper leichter darstellbar sei. Im Gegenteil liegt für eine primitive Kunst gerade in der äußersten Lebhaftigkeit, ja in der Übertreibung der Bewegungsmerkmale eine Erleichterung der Aufgabe, wie die bekannten Buschmannzeichnungen so gut wie die altkretische Kunst und die archaisch-griechischen Vasen lehren. Jedoch hat der griechischen Plastik die Schwesterkunst der Malerei wesentlich vorgearbeitet, indem sie in zweidimensionaler Anordnung die ausdruckgebenden Merkmale leichter fand als die

Abb. 34. Fliegende Harpyie, aus einer Darstellung der Phineussage. Die Harpyien, die dem blinden König Phineus die Speisen rauben, werden von Windgöttern, den geflügelten Söhnen des Boreas, über das Meer verjagt. Von einer ionischen Trinkschale des 6. Jahrh. v. C. Originalgröße. An Gesicht und Brust Beschädigungen. Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität.

auch mit den statischen Bedingungen kämpfende Plastik. Dennoch hat auch die Plastik gleich in den Anfängen die kühnste aller Bewegungen darzustellen sich getraut, das Fliegen.

FLIEGEN.

Die Phantasie des griechischen Volkes wie aller Primitiven sieht als höchstes Zeichen göttlicher Macht das Fliegen an. Aber die assyrische und ägyptische Kunst haben den Gedanken nur symbolisch auszudrücken vermocht, indem sie ihren Dämonen zwar mächtige Flügel anheften, sie aber nicht vom Boden zu heben wagen, höchstens daß der Gott Marduk als Halbfigur zwischen einem riesigen Flügelpaar reglos in der Luft hängt. Die Griechen dagegen, sobald sie einen laufenden Menschen darstellen konnten, haben sogleich auch einen fliegenden daraus gemacht. Aus den Anfängen ist bestbezeugt, daß der Marmorbildner Archermos von Chios (um 570 v. C.) die Siegesgöttin fliegend darstellte. Eine Marmorstatue von Delos (in Athen, etwa 1 m hoch) gibt aus der Zeit, wenn auch nicht von der Hand des Achermos die fertige Fassung, die im wesenllichen unverändert ein Jahrhundert lang wiederholt wird, sei es in Stein als Eckschmuck des Tempeldaches, oder in der Kleinkunst als Gerätverzierung.

Die Nike **(Abb. 33)** springt mit weiten Schritten durch die Luft, die Beine nach dem „Gesetz der wirksamsten Ansicht" im Profil, Oberkörper und Kopf zum Beschauer gewendet. Das langherabfallende Gewand trägt die Gestalt, wobei die rückwärts gebogenen Falten das Vorwärtsstürmen verstärken. Die steigenden Linien der Flügel reißen den Blick aufwärts und geben dem Ganzen soviel Leichtigkeit, daß ein naives Auge wirkliches Fliegen empfinden mochte. Die zeichnende Kunst vermochte der Vorwärtsbewegung noch energischeren Ausdruck zu geben. **(Abbildung 34.)** Zu eigentlich monumentaler Gestaltung des Flugmotivs reichte jedoch die Vorstellungskraft der archaischen Kunst nicht aus. Erst das 5. Jahrhundert schuf in der Nike des Paionios eine schlechtweg vollendete Lösung, die alle Folgezeit bis heute beherrscht (T. 123, Abb. 59—61).

AUSFALLSTELLUNG.

Der erste Bildhauer Daidalos schuf nach der Sage bereits so lebendig bewegte Gestalten, daß Herakles bei Nacht sein eigenes Bild für einen Angreifer hielt und mit einem Stein nach ihm warf. Auch hier ging die zeichnende Kunst voran. Noch ans Ende des 7. Jahrhunderts gehört das Bild eines bemalten Tontellers aus Rhodos **(Abb. 35)**, der Kampf zweier Helden über einem Gefallenen, die weit ausschreitend aufeinander losgehen, mit der Rechten zum Stoß ausholend, die Linke mit dem Schilde vorgestreckt. Kopf, Arme, Beine kommen in Profilstellung, der Rumpf in Vorderansicht, eine Fechterstellung, die bis zu einem gewissen Grade gegen die natürlichen Bewegungsregeln des menschlichen Körpers ist. Nach dem statischen Gleichgewicht bewegen sich bei gleichmäßigem Schreiten die Gliedmaßen so, daß dem

Abb. 35. Tonteller aus Rhodos. Dm. 0,385 m. Gegen 600 v. C. Hektor und Menelaos kämpfen über der Leiche des Troers Euphorbos. London, British Museum.

vorgesetzten rechten Bein das Vorschieben der linken Schulter nebst Vorpendeln des linken Armes entspricht, und umgekehrt, eine kreuzweise Bewegung der Körperhälften, die Brunn nach der Gestalt des griechisches Chi (X) den „Chiasmus" der Körperbewegung genannt hat. Schiebt man dagegen Bein und Schulter der einen Körperseite gleichzeitig vor, sodann die der anderen, so gibt das einen gekünstelten Gang, den man gelegentlich auf der Bühne zu sehen bekommt, z. B. in der Bayreuther Tradition beim Einzug der Gralsritter zum Ausdruck der Feierlichkeit. Aus Gründen der Deutlichkeit bewegt die archaische Kunst ihre Gestalten unchiastisch; auch später finden sich Stellungen, bei denen durch die Art der Handlung das Überkreuzen der Gliedmaßen vermieden wird. Bei dem blitzschleudernden Zeus (T. 83 l.) empfindet man in dem gebundenen Stil, anderseits bei dem myronischen Marsyas (T. 95) oder dem Faustkämpfer (T. 96) infolge des Motivs die Haltung nicht als unnatürlich. Hingegen wird beim Harmodios (T. 85) infolge des mangelnden Chiasmus der Eindruck einer gewissen Steifheit nicht überwunden, da der Schwerthieb, anders als der Lanzenstoß, nur bei natürlicher Gleichgewichtslage mit voller Kraft geführt werden kann; dem erhobenen rechten Arm müßte das Vorsetzen des linken Beines die notwendige Basis geben. Tatsächlich war aber zur Zeit der Statue jenes Gesetz der Körpermechanik noch nicht erkannt. Seine Entdeckung etwa um das Jahr 460 v. C. bedeutet einen entscheidenden, den letzten Schritt zur vollständigen Beherrschung der Naturformen. (Vgl. zu T. 89.)

Die Ausfallstellung der Lanzenkämpfer auf der alten rhodischen Malerei ist für die archaische Kunst das wichtigste Bewegungsschema geworden, das sie, ökonomisch wie immer, einfach für andere Handlungen übernimmt. So schwingt Zeus den Blitz (T. 83 l.), Poseidon den Dreizack (**Abb. 36**), Herakles die Keule (Abb. 37), Apollon sogar einen Lorbeerzweig (Münzbilder), wobei oft auf den vorgestreckten Arm an Stelle des Schildes ein Attribut als Gegengewicht kommt. Die Langlebigkeit des Schemas zeigen Tafel 83 bis 88. In den Kampfgruppen der Giebel bleibt es unentbehrlich (T. 86), die Künstler der Tyrannenmörder verarbeiten es zu einer Freigruppe besonderer Art (T. 84/85), in der jüngeren Zeit erfährt es eine überraschende Verstärkung des Ausdrucks (T. 87), doch war die letzte Steigerung im Fechter des Agasias (T. 88) schließlich doch nur durch Umsetzung der einseitigen in die chiastische Bewegung möglich.

Abb. 36. Poseidon mit dem Dreizack. Münze von Poseidonia (Paestum) Ende des 6. Jahrh. v. C.

Abgewandelt durch veränderte innere Motivierung erscheint der Grundgedanke in der Reihe T. 89 bis 92. Der Tübinger Hoplitodrom (T. 89) ist das älteste Beispiel für bewußt durchgeführten Chiasmus. Die Neapler Ringer (T. 91) lehren im Vergleich zu dem kapitolinischen Herakles (T. 87), wie viel lebendigeren Fluß die Überkreuzung der Gliedmaßen mit sich bringt. Das Gleiche zeigt neben dem harten Ringerschema der T. 90 das flüssige Linienspiel des Jünglings von Subiaco (T. 92). Alle diese Stellungen sind letzten Endes Fortbildungen des alten Ausfallschemas.

Gegenspiel dazu ist das, was man die „Rückfallstellung" nennen kann. (T. 94—96.) In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts hat man in Zeichnung und Plastik sich außerordentlich eifrig mit einem Motiv befaßt, das den Körper zurücktaumelnd oder zurücksinkend gibt oder weiterhin in einem Zwischenzustand zwischen Vor- und Rückwärtsbewegung.

Auch die jüngere Kunst kommt auf diesem Wege zu eigenartigen Schöpfungen (T. 96). Ein lehrreicher Einzelfall ist der Diskobol des Myron (T. 97), der, nach seinem Motiv betrachtet, genau die Mitte zwischen Ausfall- und Rückfallstellung hält. Typengeschichtlich steht er völlig vereinzelt. Es ist ein ungemeiner Ruhm für seinen Künstler, dem vielfältigen Bewegungsspiel des Diskuswurfs auf das erste Mal den „fruchtbarsten Moment" für die monumentale Darstellung abgewonnen zu haben. Das Thema war damit erschöpft, kein Späterer hat sich wieder darangewagt. —

83. links. KRIEGER VON DODONA.

Bronzestatuette. H. 0,14 m. Berlin, Antiquarium der Staatl. Museen.

Das Figürchen könnte ein Weihgeschenk sein, doch macht der gebogene Umriß der Standplatte wahrscheinlich, daß es den Rand eines Dreifußbeckens oder Mischkessels schmückte. Die Rüstung (sogen. korinthischer Helm, Metallpanzer, kurzer Leibrock, Beinschienen, Schild, Lanze) ist liebevoll mit ziseliertem Ornament belebt, die Haare des Busches sind sorgfältig gestriegelt, an den Beinschienen sind die Löcher zum Festnähen des Futters nicht vergessen. Die alte Fechterstellung des Tellers von Rhodos (Abb. 35) ist aus dem bloßen Umriß zu straffer leibhafter Energie gebracht. Es ist die schulmäßige Aus-

fallstellung des Lanzenkampfes; ein antiker Falstaff wie in Abb. 39 würde uns gewiß vormachen: So holte ich aus, so führte ich meine Parade. Eine noch gebundene Kunst stellt eine Körperbewegung dar, die ihrerseits durch zwei äußere statische Faktoren gebunden ist, den Schild, der in unverrückter Lage vor dem Körper zu bleiben hat, die Lanze, die mit Wucht vorwärts gestoßen wird. Zwischen diesen Schwergewichten, dem unbeweglichen und dem bewegten, ist der Oberkörper gewissermaßen ausgespannt und festgelegt, die Bewegung wird für einen Augenblick Ruhe. Stil und Sache sind durch eine innere Gebundenheit in Harmonie.

Abb. 37. Herakles mit der Keule angreifend, in der Linken den Bogen (obere Hälfte fehlt. H. 0,135 m. Bronzestatuette vom Ende des 6. oder Anfang des 5. Jahrh. v. C. Paris, Cabinet des médailles.

83 rechts. ZEUS BLITZSCHLEUDERND.

Bronzestatuette aus Dodona. H. 0,315 m. Die Finger der linken Hand sind verstümmelt und nach rückwärts verbogen. Berlin, Staatl. Museen.

Der Gott, nackt mit schlicht aufgerolltem Haupthaar und kurzem Vollbart, schleudert einen Donnerkeil einfachster Form. Aber es ist ein späterer Augenblick als in der vorigen Statuette. Das vorgesetzte Bein knickt stärker ein, um beim Abwurf seine Federkraft der Wucht des Arms beizugesellen. Andere Darstellungen des Zeus in Statuetten und auf Münzen behalten dagegen das Schema des ausfallenden Kriegers bei, meist mit einem Adler auf dem vorgestreckten Arm, der als äußerliches Symbol ein Hemmnis für den lebendigen Rhythmus ist. Diese Tradition hat der Künstler unserer Statuette überwunden und so eine Wucht der Bewegung erreicht, welche die archaische Befangenheit der Formen fast vergessen macht.

Abb. 37. HERAKLES ANGREIFEND. Die Bronzestatuette bekommt durch ein Zuviel etwas Gestelltes. Zu weit schreitet das Bein aus, zu stark schwingt die Keule nach rückwärts, wobei der Bogen in der Linken doch bloß wieder Attribut ist. So trefflich die Statuette in Körper und Kopf durchgearbeitet ist, wird ihr gegenüber das innere Leben der Zeusbronze, die Kraft ihrer Umrisse, die vornehme Ruhe der Einzelform doppelt empfunden.

84. 85. DIE TYRANNENMÖRDER HARMODIOS UND ARISTOGEITON.

Römische Marmorkopien nach den Bronzestatuen des Kritios und Nesiotes. H. gegen 2 m. Ergänzt: am Harmodios die Arme, das r. Bein von der Hüfte, das linke vom Knie ab; am Aristogeiton der rechte Arm und die linke Hand. Der Kopf des Aristogeiton ist antik, aber nicht zugehörig. Gef. in der Villa Hadrians in Tivoli. Neapel, Museo nazionale. Hierzu **Abb. 38a, b, c.**

Um die Mitte des 6. Jahrh. v. C. erfreute sich Athen eines ähnlichen glücklichen Zustandes wie Florenz im 15. Jahrh. unter den Mediceern. Der „Tyrann“ Peisistratos, gestützt auf die breite Masse der freien Bürger, verwaltete unter demokratischen Formen die Stadt zu ihrem Besten und war ein Beschützer aller Intelligenzen und Künste. Nach seinem Tode 528 v. C. verstanden seine Söhne Hippias und Hipparch nicht in gleichem Maße die tatsächliche Herrschaft unter verbindlichen Formen zu verbergen. Die alten Adelsgeschlechter, durch die Peisistratiden aus ihrer führenden Rolle verdrängt, verfolgten die Tyrannen mit ihrem Haß, eine zufällige persönliche Verwicklung führte zu einer Verschwörung, die nur zur Hälfte gelang. Harmodios, ein Jüngling aus altem Geschlecht, und sein älterer Freund Aristogeiton fühlten sich von Hipparch gekränkt, als dieser dem Harmodios vergeblich nachgestellt und dann aus Ärger dessen Schwester von der Teilnahme am Panathenäenzug zurückgewiesen hatte. Als am Morgen des Panathenäenfestes des Jahres 514 die Teilnehmer im Kerameikos, dem Töpferviertel am Dipylontor, sich zum Zuge ordneten und hierbei einer der Verschworenen mit Hippias vertraulich sprach, glaubten die andern sich verraten. Harmodios und Aristogeiton stürzten in die Stadt, trafen in der Nähe des Marktes den Hipparch und hieben ihn nieder. Harmodios fiel sogleich unter den Streichen der Leibwache, Aristogeiton wenig später. Hippias' Herrschaft blieb unerschüttert, aber ängstlich geworden wurde er nun ein wirklicher Tyrann. So wurde er im Jahre 510 v. C. vertrieben und floh zum Perserkönig. Athen erhielt durch den Alkmaioniden Kleisthenes eine wirkliche Demokratie. In jenen beiden Helden aber sah man die eigentlichen „Befreier“ und am Staatsmarkt wurden ihre Bildsäulen errichtet, Werke des Künstlers Antenor, die fortan als Zeichen der Volksfreiheiten galten, ähnlich wie die Rolande in den deutschen Städten des Mittelalters. Keinen größeren Schimpf konnte Xerxes bei der Einnahme Athens 480 v. C. den Bürgern antun, als daß er die Statuen nach Susa entführte. Nach Vertreibung der Perser errichteten die Athener neue Bilder von der Hand des Kritios und Nesiotes, und dies erschien wichtig genug, daß eine griechische Chronik das Jahr der Einweihung bewahrt hat, 477 v. C. Fast zwei Jahrhunderte später, als Hellas über den Orient triumphierte, sandte Alexander der Große die alten Statuen zurück, die neben den jüngeren Bildern aufgestellt wurden.

Mit Hilfe von Nachbildungen auf Vasen, Reliefs, Münzen, Bleimarken hat man die Gruppe in zwei überlebensgroßen Marmorstatuen aus der Villa des Hadrian in Tivoli wiedererkannt. Ob sie Kopien der älteren oder jüngeren Gruppe seien, war strittig, bis der Boden der athenischen Akropolis eine Frauenstatue von der Hand und mit der Namensbeischrift des Antenor uns wieder schenkte, die durch ihren altertümlicheren Stil erweist, daß wir die jüngere Gruppe, das Werk des Kritios und Nesiotes, besitzen.

Plinius nennt die Tyrannenmörder die ersten Bildnisse, die ein Volk als Zeichen der öffentlichen Dankbarkeit errichtet habe. Wie die vollendete athenische Demokratie ein Neues in der Weltgeschichte war, so dieser Gedanke eines Ehrendenkmals, der für alle Folgezeit fruchtbar, ja vielfach die einzige Quelle einer öffentlichen Monumentalplastik wurde. Aber wie kein neuer Formengedanke in der griechischen Kunst unvermittelt auftritt, so sind auch die gegenständlichen Ideen stets in innerem Zusammenhang mit der Welt- und Lebensauffassung der Griechen. So entstehen diese Ehrenbilder aus zwei älteren Bräuchen, dem Kult der Toten und der Verehrung der Heroen, die beide auf dem Glauben an das Fortleben der Seele beruhen, dem frühesten und vielleicht fruchtbarsten religiösen Gedanken, den die Menschheit gehabt hat. In Athen vollzog der Oberfeldherr, der Polemarch, alljährlich an den Bildsäulen des Harmodios und Aristogeiton Totenopfer, und der Bürger sah in ihnen Heroen von der gleichen Art, wie Theseus, Kekrops, Aigeus und die andern gewesen, von denen die zehn athenischen Stämme (Phylen) sich herleiteten (zu T. 291) und deren Statuen nicht weit von den Tyrannenmördern am Markte standen. Aber weil der Athener, wenn er an ihnen vorüber zur Volksversammlung schritt, immer von neuem den Tyrannenmord als den Ausgangspunkt seiner politischen Rechte empfand, so traten die religiösen Ideen allmählich zurück hinter den politischen. So entstand der Begriff des öffentlichen Denkmals.

Die künstlerische Phantasie hat in der gleichen Sicherheit, mit der der Grieche aus der Naturform das Wesentliche heraussucht, das Ereignis auf eine einfache Form gebracht. Nicht die Tat selbst ist verkörpert, sondern gewissermaßen der Wille zur Tat. Keine tumultarische Gruppe mit dem hinstürzenden Tyrannen, sondern die Helden allein, nackt wie die Heroen, stehen zum Angriff da. Har-

modios hebt das Schwert zum ersten Hieb, der Freund deckt ihn mit vorgehaltenem Mantel und hält die Waffe zum zweiten Stoße bereit. Kritios und Nesiotes behielten zweifellos den Aufbau der älteren Gruppe bei, die ja jeder Athener im Gedächtnis hatte. Vielleicht kommt daher eine gewisse Steifheit und Härte der Bewegung, die die Kunst nach 480 wohl schon hätte überwinden können. Der äginetische Krieger T. 86 erscheint freier und rhythmischer. Im Aristogeiton aber ist das Fechterschema des Kriegers von Dodona fast unverändert beibehalten, wirkt aber bei der Senkung des rechten Armes und der harten Schulterlinie merkwürdig starr. Im Harmodios ist das gleiche Motiv durch Ausholen des rechten Armes zwar dynamisch gesteigert, aber etwas absichtlich Gespreiztes fehlt auch hier nicht.

Auch in dieser Gruppenschöpfung ist die Macht der Typen unüberwindbar, trotzdem die Aufgabe neu, ja überraschend war. Eine freiplastische Gruppe von zwei Angreifern in gemeinsamer Handlung ist auch später nicht wieder verlangt worden. Daraus erklären sich zum Teil die Schwierigkeiten, die uns bei dem Verständnis der Komposition entstehen. Die Zusammenstellung der Neapeler Statuen auf Grund der kleinen Nachbildungen (Abb. 38) ergibt nicht die gewohnte einzige Hauptansicht der älteren griechischen Kunst, sondern zwei gleichwertige Ansichten (a, c), wobei der jeweils hintere Kämpfer nahezu verdeckt ist. Die Vorderansicht hingegen (b) bleibt nicht nur wegen der leeren Umrisse, sondern auch an Verständlichkeit hinter jenen zurück. Die Erklärung ergibt sich wahrscheinlich aus der urspürnglichen Aufstellung. Die Gruppe stand an der Südwest-Ecke des athenischen Staatsmarktes, an der Einmündung einer Straße, „da, wo wir auf die Akropolis hinaufgehen, ungefähr gegenüber dem Tempel der Göttermutter“. (Arrian.) Wenn, wie die athenischen Topographen annehmen, die Straße in spitzem Winkel auf den Markt mündete, so konnte leicht ein dreieckiger Raum entstehen, der eine doppelansichtige Komposition erforderte. Vom Markt her sah man die linke Seite, wenn man von der Burg kam die rechte, während die Vorderansicht von untergeordneter Bedeutung blieb. Ist diese Vermutung richtig, so hätten wir das Verhältnis, das für alle antiken Statuen gilt: daß der Beschauer unmerklich durch innere wie äußere Umstände den Platz angewiesen erhält, von dem er das Kunstwerk zu betrachten hat und die Komposition der Gruppe wäre ganz aus der Örtlichkeit entwickelt.

Was das heldische Ideal anlangt, das Kritios und

Abb. 38 a. c. Die Tyrannenmörder Harmodios und Aristogeiton. Wiederherstellung in bronziertem Gips. (P. J. Meier.) Braunschweig, Museum.

Abb. 38 b. Aristogeiton und Harmodios.

Nesiotes vor Augen stellen, so ist Aristogeiton als der ältere breiter in Schultern und Rumpf, etwas härter in der Muskulatur, Harmodios dagegen von schlankerem Bau, der Rumpf weicher in den Übergängen, die Haut zarter und fettreicher. Wer an die Beziehungen denkt, die nach griechischem Brauch zwischen den beiden walteten, wird die Charakteristik verstehen. Der verlorene Kopf des Aristogeiton ist in der Wiederherstellung durch einen stilähnlichen aus Villa Hadriana (sog. Pherekydes) ersetzt.

86. VORKÄMPFER aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Aegina.

H. 1,47 m. Aus feinstem parischem Marmor. Ergänzt: linkes Bein, Teil des rechten Oberschenkels, Kopf (nach dem Gefallenen des gleichen Giebels), untere Hälfte des Schildes. München, Glyptothek, Nr. 86.

Der Krieger dringt auf einen Gegner ein, der (nach der Ergänzung der Giebel durch Furtwängler) in „Rückfallstellung" hintenübersinkt (T. 94). So bedarf der Angreifer keiner Deckung mehr, wendet den Schild seitwärts und holt mit der Rechten zum Gnadenstoß aus. Im Vergleich mit dem Krieger von Dodona (T. 83 r.) ist das Kampfschema freier und individueller gestaltet. Dennoch bleibt ein Rest von „Rekrutenhaltung", wie es Brunn bezeichnet hat. Noch stehen wir vor der letzten Freiheit des Körperrhythmus.

Was den Aigineten ihren Platz in der Entwicklungsgeschichte sichert, ist der zähe Ernst, mit dem sie der anatomischen Einzelform nachgegangen sind. Mit einer bisweilen ans Trockene streifenden Klarheit ist jeder Muskel sauber umzirkt, wie eine Persönlichkeit für sich: die breiten Brustmuskeln, der Rippenkorb, die langen geraden Bauchmuskeln mit ihren Querteilungen, die linea alba (vgl. Abb. 45). Die Adern, z. B. am rechten Oberarm, springen scharf heraus. Niemals später ist das anatomische Wissen wieder mit solcher einfachen Sachlichkeit, solch rührender Liebe für das Einzelne vorgetragen worden. Dies alles mußte gelernt sein, ehe die großen Meister des phidiasischen Zeitalters dem Körper das Letzte, das Feuer der inneren Beseelung verleihen konnten.

87. KÄMPFENDER HELD, vielleicht Herakles.

Römische Marmorkopie. H. 1,82 m. Ergänzt Nase, rechter Fuß und Zehen des linken, Standplatte mit Stamm. Gef. auf dem Esquilin an der Stelle der Gärten des Maecenas. Rom, Neues Kapitolinisches Museum im Konservatorenpalast.

Das alte Kampfmotiv ist von einem Meister des 4. Jahrh. mit stürmischer Kraft beseelt; der Rumpf biegt und reckt sich unter der Wucht des Vorpralls, der Kopf strebt mit finsterer Energie gegen das Ziel. Die Großheit der Bewegung beruht ganz auf der Kraft und Klarheit der Umrisse, man bemerkt erst allmählich, daß die Gestalt noch wie der aeginetische Krieger unchiastisch bewegt ist. Die starken Züge des gealterten, etwas schmerzlichen Gesichts würden für Herakles passen, die Hände können jedoch schwerlich anderes als Schild und Lanze gehabt haben, was für ihn ungewöhnlich wäre. Haar und Stirn erinnern an lysippische Art, sind aber etwas einfacher.

88. DER BORGHESISCHE FECHTER.

Werk des Agasias, Dositheos Sohn, von Ephesos, um 100 v. C. H. 1,55 m. Marmor. Aufnahme nach Abguß. Ergänzt rechter Arm, rechtes Ohr. Gef. in Antium, dann im Besitz der Borghese. Seit 1808 im Louvre zu Paris.

Ein Angriff gegen einen Reiter. Der Fechter trug in der Linken den Schild, von dem der Armbügel erhalten ist, und holte mit der Rechten zum Schwertstoß aus. Der Kopf blickt aufwärts gegen den Feind. Er ist zwar keineswegs „aus der gemeinen Natur entlehnt", wie ein älterer Beurteiler meint, sondern die Fortbildung eines lysippischen Typus, paßt aber immerhin besser für einen Krieger als für einen Heros. Vielleicht stammt die Statue aus einem Schlachtdenk-

mal nach Art der zuerst von Attalos in Pergamon als Weihgeschenk über die Gallier errichteten. Der Borghesische Fechter könnte etwa die Verherrlichung eines Sieges von Fußtruppen gegen Reiter sein.

Agasias wird schwerlich reiner Kopist sein, denn die Ausführung weist im einzelnen eben auf die Zeit hin, in welche nach den Buchstabenformen die Künstler-Inschrift gesetzt wird, um 100 v. C., die letzte Phase der hellenistischen Epoche. Im Anatomischen ist es das Raffinierteste, was uns die Antike hinterlassen hat. Die Muskeln sind mit naturalistischen Einzelheiten und Zufälligkeiten gegeben, die auf Studium an der Leiche schließen lassen. Das anatomische Raffinement machte das Werk in neuerer Zeit zum eisernen Bestand in der „Gipsklasse" der Kunstakademien. Aber die Folge des allzuvielen Wissens ist ein Zerreißen der Hauptformen, Vordrängen kleiner, ja kleinlicher Einzelheiten. Die Unruhe der Oberfläche ist ein Widerspiel zu der rhythmischen Geschlossenheit der älteren Form.

Unübertroffen dagegen und gewiß nicht das geistige Eigentum des Agasias ist die Bewegung. Der schlanke sehnige Körper reckt sich bis zum äußersten Maße, die Wucht des Schreitens und Stoßens ist von sieghafter Überzeugungskraft. Der Vergleich mit dem kapitolinischen Kämpfer läßt erkennen, worauf die Steigerung beruht: der Körper ist nicht mehr einseitig in die Fläche gebreitet, sondern im äußersten Maß von Chiasmus auseinandergezogen. Man hat auf Grund einer Statue in Dresden diese endgültige Gestaltung der Ausfallstellung dem Lysipp zugeschrieben, was des großen Meisters wohl würdig und seiner Geistesrichtung entsprechend wäre.

Abb. 39. Pygmäe als Faustkämpfer. Bronzestatuette. H. 0,06 m. Griechische Arbeit hellenistischer Zeit. Dresden, Skulpturensammlung.

Als heiterer Abschluß folgt ein drolliger Kauz (**Abb. 39**), der auf kurzen Stummelbeinen, mit dickem Bauch und schrecklichen Muskelwülsten seine Ärmchen zu heroischer Faustkämpferpose ausreckt, ganz wie der Borghesische Fechter, und dabei durch die Schwere seines Dickkopfes fast aus dem Gleichgewicht kommt, ein Pygmäe, mit denen die hellenistische Kunst besonders im fröhlichen Alexandrien gern die menschliche Wichtigtuerei verspottete.

ABWANDLUNGEN DER AUSFALLSTELLUNG.

89. WAFFENLÄUFER (Hoplitodrom).

Bronzestatuette. H. 0,16 m. Ehemals im Besitze von Tux. Tübingen, Universitätssammlung.

Eine jugendliche Kunst kann, wie schon bemerkt, eine gemäßigte Bewegung weniger leicht glaublich machen als eine heftige. Denn diese ist schon mit Umrißlinien, jene nicht ohne Verständnis der natürlichen Ponderation denkbar. So tritt erst nach dem Ende des Archaismus eine so diskret bewegte Gestalt auf wie der Tübinger Hoplitodrom. Er bedeutet einen Markstein in der Entwicklung, denn er ist das erste Werk, an dem der Chiasmus der Gliederstellung voll erfaßt und zur köstlichsten Beseelung benutzt ist.

Der nackte Bärtige mit attischem Helm (der hohe Busch fehlt) und Rundschild am linken Arm (nach Vasenbildern zu ergänzen) ist ein Hoplitodrom, ein Wettläufer in Waffen, der das Zeichen zum Ablaufen erwartet. Die Füße stehen beieinander an der Ablaufschwelle, Rumpf, Kopf und rechter Arm strecken sich gierig dem Ziel entgegen, nur der linke Arm liegt nach hinten aus, damit das vorgeschleuderte Schwergewicht des Schildes den Ansprung verstärkt. Der Schwerpunkt des Körpers liegt schon weit vorn, die ganze Gestalt ist Spannung und Erwartung. Im nächsten Augenblick wird das bereits weniger belastete rechte Bein vorspringen, der Schild wird den Körper vorwärts reißen und die Gestalt wird in langen Sprüngen die Bahn durchmessen.

Ein bedeutender Künstler muß diese bewußte Auswertung des Chiasmus in der Übergangsepoche zwischen Archaismus und freiem Stil vollzogen haben, vielleicht Pythagoras von Rhegion. Seine Gestalten sollen zuerst „Rhythmus" gehabt haben, der undenkbar ist ohne Chiasmus. Und sein hinkender Philoktet, wenn wir ihn, wie wahrscheinlich, auf etruskischen Gemmen nachgebildet besitzen, schob den kranken rechten Fuß und die vom Bogen des Herakles beschwerte Linke vor, während der linke Fuß und in der Rechten ein Stock den Körper stützten. Cicero sagt, daß der Beschauer den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaube. An dem Hoplitodromen empfindet man ähnlich die Erregung des Augenblicks. Nur My-

ron noch hätte wohl in dieser Zeit ähnliches vermocht. Sicher aber darf die Tübinger Bronze nicht mit der äginetischen Kunst zusammengebracht werden, wie mehrfach geschehen. Welch ein Abstand von der tatktmäßigen Hölzernheit des Ostgiebelkriegers (T. 86) zu der schwingenden Elastizität des Hoplitodromen!

Die Einzelformen der Statuette sind von zurückhaltendem Vortrag, bei aller Spannkraft doch vertrieben in den Übergängen, auch darin in stärkstem Gegensatz zu den Ägineten. Besonders fein ist die Drehung des Rumpfes, die Einziehung des Bauches, die Vorwölbung der Brust. Im Kopf sind altertümliche Nachklänge, der glatte, keilförmige Bart, die Schneckenlöckchen. Aber selbst in den schlichten Gesichtsformen sind Augen und Mund voll atmender Erregung.

90. RINGKÄMPFER.

Griff eines Beckens aus Bronze. H. der Ringer 0,075 m; Gesamtbreite 0,145 m. Gef. in Borsdorf bei Nidda in Oberhessen. Da mstadt, Landesmuseum. Hierzu **Abb. 40.**

Eine etruskische Arbeit des 5. Jahrh. von nicht besonderer Feinheit. Die Erfindung ist griechisch, ein auf attischen Vasen häufig vorkommendes Motiv. Das Ausfallschema ist so weit getrieben, daß jeder Körper nur durch den Gegendruck des andern gehalten wird, indem die Kräfte gegeneinander einstehen. Der symmetrisch-starre Aufbau ergibt sich aus dem tektonischen Dienst, in den die menschliche Gestalt gestellt ist. In unübertroffener Weise verwenden die Griechen den Körper zugleich als Zweckform und Schmuckform, ohne einerseits ihm Gewalt anzutun, andererseits die praktische Handhabung zu stören. Nimmt man einen solchen Griff an Spiegeln, Pfannen, Kannen, Becken in die Hand, so erstaunt man über die Selbstverständlichkeit, mit der sich die Menschengestalt in die Hand fügt. Erst in der jüngeretruskischen und der unteritalisch-hellenistischen Kunst finden sich zweckstörende Wucherungen der Schmuckform, wie Renaissance und neuere Kunst sie zahlreich haben. Bei unserem Henkel kommt der Ausschnitt zwischen den Figuren aufs beste der Wölbung der Hand entgegen. Das Bostoner Becken (Abb. 40) hat wegen seiner Größe noch zwei gewöhnliche Handhaben.

Abb. 40. Bronzebecken. Auf dem Rande Ringergruppen als Handgriffe, Boston, Museum of fine arts.

91. ZWEI RINGER.

Bronzestatuen. H. 1,18 m. Aus einer Villa in Herkulanum. Neapel, Museo nazionale.

Die beiden Statuen sind aus derselben Form gegossen. In der herkulanischen Villa, dem Fundort auch der berühmten Papyri, waren sie zweifellos als Gegner aufgestellt. Wenn für unsere Begriffe eine gewisse Geistesarmut darin liegt, dieselbe Figur zu wiederholen, und man dies dem Kopisten zuschreiben könnte, so empfand vielleicht die Antike doch anders. Jedenfalls wird das Motiv erst durch zwei Kämpfende ganz lebendig und ohne weiteres verständlich. Die Jünglinge gehen mit geducktem Oberkörper aufeinander los, die Unterarme überkreuzend, damit der Gegner keinen Untergriff gewinnt. Statt der starren Spannung der Kräfte in der vorigen Gruppe ist hier noch alles Beweglichkeit, Bereitschaft, Lauern wie der andere zu packen sei. Naturform und Linienrhythmus der Gruppe sind von gleich vollendeter Schönheit. Das Körperideal ist das lysippische: lange Beine und schlanker Rumpf. Aber nicht nur lysippische Art, sondern ein Werk des Meisters dürften wir vor uns haben, wenn dem zu T. 214 besprochenen Merkmal der Ohrform Beweiskraft innewohnt.

92. 93. JÜNGLING VON SUBIACO.

Parischer Marmor. H. 1 m. Gef. 1883 in einer Villa des Nero in Subiaco. Rom, Museo nazionale delle Terme Diocleziane.

Der Jüngling ist in vorwärtsstürzender Bewegung, so daß das linke Knie den Boden noch nicht ganz erreicht hat. Der rechte Arm streckt sich heftig aufwärts, der Kopf folgt dieser Richtung, der Oberkörper dreht sich von dieser Richtung weg. Der linke Arm muß nahe über das rechte Bein hingestrichen sein, da am Knie die Spur einer verbindenden Stütze ist. Man hat einen Läufer erkennen wollen, aber die heftige Drehung des Oberkörpers fände dabei keine Erklärung; einen Lassowerfer, aber dieser Brauch ist aus dem Altertum nicht bezeugt; einen Ballspieler, der einen Ball auffangen will, aber dazu müßten die Hände sich einander nähern, statt auseinander zu gehen; man könnte glauben, er strecke die Hände in der Geste des Gnadeflehens nach Knie und Kinn eines Feindes, aber die Standplatte ist vorne unversehrt, und die zweite Figur könnte bei so enger Be-

ziehung nicht auf einem getrennten Sockel sein. Oder es sollte Ganymed sein, auf den der Adler von oben herabzuschießen droht; aber der Vogel wäre nicht darstellbar und der Zusammenhang bliebe unklar. Bestehen bleibt der Eindruck, daß die Ursache der leidenschaftlichen, fast verrenkten Bewegung in der Höhe zu suchen ist. Und da ist die beste, wie ich glaube überzeugende Deutung die auf einen Niobesohn, der von dem Pfeil des Apollon getroffen ist. Der Körper hat freilich keine Wunde, aber an mehreren der erhaltenen Niobiden steckt der Pfeil im Halse. Dies ist bei der Statue möglich und erklärt die rätselhafte Verdrehung des Oberkörpers. Der Jüngling floh in eiligem Lauf, da trifft ihn der tödliche Pfeil von oben in die rechte Halsseite. Der Oberkörper wird vom Anprall des Geschosses zur Seite geworfen, der rechte Arm macht eine hilflose Abwehrbewegung, die Kniee versagen den Dienst, im nächsten Augenblick wird die Gestalt zu Boden stürzen.

Typengeschichtlich ist es eine äußerste Fortbildung der Ausfallstellung, wenn hier das trockene Entwicklungsschema noch brauchbar wäre. Aber das Werk ist so persönlich und so außerhalb des Typischen, daß auffallendes Schwanken selbst in der zeitlichen Ansetzung der Statue herrscht. Daß sie eine allerdings ganz vorzügliche römische Kopie ist, beweist die Profilierung der Standplatte und die Stütze unter dem rechten Bein, die, wie erkennbar, nachträglich erheblich dünner gemacht wurde. Wegen der leichten Politur der Oberfläche, die an Antinousstatuen vorkommt, setzt man sie in hadrianische Zeit. Die Entstehung des Originals hat man im 5., im 4. Jahrh., ja in hellenistischer Zeit gesucht. Die weiche Behandlung der Haut und die feinen Übergänge scheinen zunächst für jüngere Zeit zu sprechen. Aber einer der feinsten Kenner der griechischen Skulptur, August Kalkmann, hat überzeugend aus der „unfertigen" Stellung, aus Zügen des anatomischen Grundbaus und gewissen Härten im Umriß die Ansetzung in die Mitte des 5. Jahrh. begründet, was durch die schöne Niobide (T. 149) bestätigt wird. Aber ohne alles Vermuten und Deuten spricht die eigenartige Schönheit dieses rätselvollen Werkes, in dem sich eine reizvolle Herbheit der Linienführung mit wundervoller Zartheit der Körperauffassung vereinigt.

RÜCKFALLSTELLUNG

94. KRIEGER ZURÜCKSINKEND.

Bronzestatuette. H. 0,12 m. Modena, Museo Estense. Am l. Arm ein Schild, in der R. das Schwert zu ergänzen.

Gegen Ende der archaischen Zeit wird in der zeichnenden Kunst wie in der Freiplastik ein Bewegungsvorgang dargestellt, der streng genommen undarstellbar ist, weil das Auge Zwischenzustände einer raschen Bewegung nicht wahrnimmt. Die reife Kunst hat derartiges gemieden. Diese „Rückfallstellungen" als Gegenspiel der Ausfallstellung sind häufig auf Vasen des strengrotfigurigen Stils. Der Besiegte sinkt vor dem Angreifer haltlos hintenüber, so daß der Schwerpunkt schon hinter die Füße gerückt ist. Furtwängler hat zwei Gestalten des äginetischen Ostgiebels in dieser Weise wiederhergestellt, wobei eine lange Eisenstütze im Rücken den Halt geben muß. In der Statuette von Modena ist das Motiv schon gemäßigter, indem der Oberkörper weniger schräg steht. Die eigenartigen Überschneidungen, die Lebhaftigkeit und Natürlichkeit des Eindrucks wird nicht zum wenigsten durch den fein beobachteten Chiasmus bedingt, den der äginetische Künstler zwar schon kennt, aber nicht mit gleichem Nachdruck durchführt. Der Krieger von Modena ist darum jünger, um 470 v. C., anzusetzen, auf eine Entwicklungsstufe mit dem Tübinger Hoplitodromen (T. 89), dem er im Wesen so nahesteht, daß er ebenfalls in den Kreis des Pythagoras gehören dürfte. Die Ausführung ist weniger gut, jedoch gewiß griechisch, nicht etruskisch.

95. MARSYAS DES MYRON,

aus der Gruppe mit Athena (T. 119). H. 1,95 m. Marmorkopie nach dem Bronzewerk auf der Akropolis zu Athen. Gef. 1823 auf dem Esquilin. Rom,, Museum des Lateran. — Hierzu Abb. 41.

Die Sage erzählt, daß Athena, als sie die Flöten erfunden, einstmals beim Blasen im Spiegel einer Quelle ihre häßlich aufgeblähten Backen sah, worauf sie entrüstet das Instrument fortwarf. Der Silen Marsyas, der im Busche zugehört hatte, sprang eifrig herzu, um es aufzuheben, aber vor der strengen Gebärde der Göttin prallt er erstaunt und erschreckt zurück. Die Szene war in einer Erzgruppe des Myron auf der athenischen Akropolis dargestellt. Nach kleinen Nachbildungen auf Münzen, einer Vase, einem Marmorrelief konnte die Statue des Lateran als Nachbildung des Marsyas erkannt und neuerdings auch die Athena in mehreren Kopien aufgefunden werden (T. 119, Abb. 53—55.) Dem Marsyas hat der Ergänzer fälschlich Klappern (Krotalen) in die Hände gegeben, und tatsächlich kommt seine Haltung einem Tanzmotiv sehr nahe (Abb. 41). Die Idee sowohl dieses Tänzers wie des Marsyas stammt aus der archaischen Rückfallstellung der Krieger, aber die reife Kunst mildert das Extreme und bringt das Konstruierte der Natur näher. Ein wenig von Gespreiztem haftet dennoch dem Marsyas an, auch infolge der reliefmäßigen Ausbreitung der Gestalt in der Ansichtsebene, wobei

der Chiasmus vermieden wurde. Aber das Körpergefühl dieser Gestalt ist von höchster Energie. Es ist nicht der Zwischenmoment einer Bewegung wie bei den Sinkenden, sondern der tote Punkt, an dem die Bewegung aus dem Vorwärts ins Rückwärts umkehrt. Durch die Plötzlichkeit der Willensänderung sind alle Muskeln aufs äußerste gespannt. Das triebhaft Zügellose des Naturdämons konnte sich nicht besser aussprechen als in diesem instinktiven Zurückprallen vor der vornehmen Ruhe der Athena. Beim Diskobol des Myron (T. 97) ist die Umkehr der Bewegungsrichtung durch den rhythmischen Ablauf der Handlung vorausbestimmt, hier entspringt sie ungezügelter Natur. Am Körper dieses Waldteufels sind keine wohlgeübten, athletisch gezüchteten Muskeln, alles ist hager, sehnig, unedel, man denkt an die zweckmäßige Häßlichkeit der Bergziegen. Nicht minder bezeichnend ist der Kopf: die Stirn rundlich aufgetrieben mit ängstlich verzogenen Brauen, die Augen klein und tiefliegend, die Nase breit und gewöhnlich, der Mund mit schmalen Lippen, von einem steifen Schnurrbart wie aus Roßhaarsträhnen überschattet, das Haar unfrisiert und struppig. Es ist noch das archaische Silensideal, die Verkörperung triebhafter Naturgewalten, die erst im 4. Jahrh. zu stiller vegetativer Schönheit sich abschwächt.

Abb. 41. Tänzer mit bronzenen Klappern in den Händen, auf einem Eßtisch tanzend. Etruskische Statuette, Träger für ein Gerät, wahrscheinlich eine Lampe, die in dem blütenartigen Fortsatz auf dem Kopfe angebracht war. Berlin, Antiquarium des Kgl. Museum.

96 links. SATYR, die Doppelflöte blasend.

Bronzestatuette. H. 0,13 m. London, British Museum.

Das Motiv des Myronischen Marsyas war sehr verwendbar. Es wird in hellenistischer Zeit für Aktaion benutzt, der vor seinen ihn anspringenden Hunden zurückschrickt. Mit geringen Änderungen wird in der Londoner Statuette ein Flötenbläser daraus, der seine Abkunft von Marsyas auch in der Stirn- und Haarbildung verrät. Da ihm das Stillestehen bei der Tanzmusik, die er macht, schwer fällt, so wiegt er sich auf dem rechten Bein rückwärts, um seiner inneren Spannung Luft zu machen. Die Erfindung dürfte hellenistisch sein, die Ausführung römisch.

96 rechts. FAUSTKÄMPFER (Pankratiast).

Bronzestatuette. H. 0,275 m. Gef. in Autun in Südfrankreich. Paris, Louvre.

In der athletischen Kampfart des Pankration waren alle Mittel erlaubt, Faustschläge, Fußtritte, Ringergriffe. Der bärtige Athlet von Autun stößt mit dem linken Fuß gegen das Bein des Gegners, während er die Hände zu Faustschlägen bereit hält, eine Umbildung der Rückfallstellung, bei der der ganze Körper auf einem Bein in der Schwebe ist. Geht der Tritt fehl, so wird er vermutlich durch die Kraft des Stoßes nach vorn gerissen; trifft er, ohne daß der Gegner stürzt, so wird das linke Bein schnell zurücktreten müssen, um das Gleichgewicht herzustellen. Es ist wieder der Zwischenpunkt zwischen zwei Bewegungen, nur daß die Entscheidung über die nächste Bewegungsrichtung unsicher ist. Die Statuette ist von der groben naturalistischen Auffassung der späteren hellenistischen Zeit: derbe Muskeln, unedle Proportionen, realistisch herbe Umrisse; sehr charakteristisch das Mißverhältnis des kleinen Kopfs zu der breiten Brust, den mächtigen Oberschenkeln; auf dem Kopf eine enganschließende Kappe. Oben ist ein Ring zum Aufhängen, vermutlich als Laufgewicht an einer römischen Schnellwage.

97. 98. DER DISKOBOL DES MYRON.

Abguß im Museo delle Terme in Rom, zusammengesetzt aus verschiedenen Marmorkopien: 1. Torso, 1906 bei Castel Porziano, dem alten Laurentum gef., jetzt im Thermenmuseum, die bestgearbeitete Kopie (T. 98). 2. Kopf der Replik in Palazzo Lancelotti in Rom, seit zwei Menschenaltern verschlossen gehalten; alter Abguß im Louvre. 3. rechter Arm mit dem Diskos, Florenz, Casa Buonarotti. 4. Füße der Kopie im

British Museum. Frei ergänzt die Finger der linken Hand. Die profilierte Fußplatte alt. Der Baumstamm als Stütze vom Marmorkopisten hinzugefügt, Original war Bronze. H. bis zur rechten Schulter 1,53 m.

In einem seiner geistvollen Dialoge beschreibt Lukian von Samosata, Zeitgenosse des Marc Aurel, den Myronischen Diskobol: „Meinst du den Diskoswerfer, der in der Stellung des Abwurfs zusammengekrümmt ist, nach der Hand mit der Scheibe zurückgewendet, mit dem schlaff eingeknickten andern Bein, und der so aussieht, als werde er nach dem Wurfe ganz emporschnellen?" Quintilian, der Theoretiker der Redekunst im 1. Jahrh. n. C., führt die Statue als Beweis an, daß nicht nur das Gerade und Regelmäßige in der Kunst von Wirkung sei. „Wo gibt es noch etwas so Verschränktes und kunstvoll Ausgedachtes (distortum et elaboratum) wie jenen Diskobolen des Myron? Wenn aber jemand das Werk tadeln wollte als zu wenig nach der gewöhnlichen geraden Art, würde der nicht den Sinn der Kunst ganz verfehlen, in der eine solche neue und schwierige Erfindung ja gerade lobenswert ist?" Man sieht, wie das Motiv der Statue sich dem Gedächtnis einprägte.

Der unbefangene Beschauer meint, der Diskobol müsse im nächsten Augenblick sich aufrichten, um die Scheibe nach rechts vorwärts zu schleudern. Neuerdings ist jedoch wegen des kreisförmig nachschleifenden linken Fußes die Erklärung versucht worden, die Wurfrichtung gehe nach links, indem, mit entsprechender Drehung des Körpers um seine Achse, der Diskos in einem Vollkreis geschwungen wird, den er eben vorher als äußerstes Maß des Ausholens zurückgelegt hat. In jedem Fall ist es der gedankenkurze Rastpunkt, in dem die Bewegung sich umkehrt.

Den Augenblick, wo die Kräfte zur letzten Entscheidung gespannt sind, hat Myron so unübertrefflich sicher geschaut und aufgebaut, daß der künstlerische Gedanke sogleich fertig dastand. Er ist einzig in seiner Art und hat weder Vorstufen noch Fortsetzungen.

Der Körper dieses kräftigen Jünglings hat etwas Stolzes, Reines, Unnahbares. Die Formen sind von fast geometrischer Klarheit, knapp und prall, und erfüllt von der stärksten, eminent männlichen Lebensenergie. Trotz allen Reichtums eine wundervolle Schlichtheit, die an Herbheit grenzt. Der Künstler ist dem „strengen" Stil, ja dem Ende des Archaismus noch nahe. Verglichen mit den gelagerten Männern der Parthenongiebel (T. 173, 176) ist der Diskobol ein Bild der Natur, dem man die Absicht der künstlerischen Synthese noch anfühlt. Am Parthenon ist dieselbe Fülle der Natur auf ihr eigentliches Wesen zurückgeführt, aber wir merken es nicht, wir sind überzeugt, daß jene hohe Schönheit die Natur selber ist.

SCHREITEND.

Wiederum ist es kein Zufall, daß erst in verhältnismäßig später Zeit, im 4. Jahrh. v. C., das einfache Vorwärtsschreiten als statuarisches Einzelmotiv vorkommt. Es liegt zwischen Stehen und Ausfallen oder Laufen in der Mitte, und obwohl diese gemäßigte Bewegung die natürlichste ist, ist sie doch für den bildlichen Ausdruck und die künstlerische Anordnung in Rundfigur schwieriger als jene. Um sie zur Erscheinung zu bringen, mußte man weit über das hinauskommen, was Polyklet im sogenannten Schreitmotiv des Doryphoros gegeben hatte, wo eine tatsächliche Vorwärtsbewegung weder vorhanden, noch vom Künstler beabsichtigt ist (zu T. 47). Vor allem muß die Bewegung den Oberkörper ergreifen, damit das Ganze vorwärts strebt. In dem mächtigen Götterschritt des Apoll von Belvedere, mit der stark chiastischen Verschiebung des Rumpfes, ist das Problem abschließend gelöst (T. 99). In der ungefähr gleichzeitigen Gestalt des Hypnos (T. 100) wird das Schreiten sogleich zum äußersten gesteigert, und in der hellenistischen Knabenstatue in Madrid (T. 101) geht es in Laufen über. Oder es wird zum Tanzschritt, wie in der Satyrstatuette T. 102.

In der reliefmäßigen Anordnung der statuarischen Einzelfigur, wie sie das 5. Jahrhundert gewohnt war, wäre ein wirkliches Vordringen gegen den Beschauer wohl als zu unruhig empfunden worden. Bei einer Bewegung quer zur Blickrichtung hätten die Motive ihre beste Kraft eingebüßt, weil ruhiges Schreiten in der Profilansicht den Körper zu wenig ausbreitet. Somit konnten sie erst zu voller Ausdruckskraft gebracht werden, als die Einansichtigkeit der Statue nicht mehr alleinherrschend war. Hypnos und Madrider Knabe sind am reizvollsten in den Schrägansichten, sie fordern zum Umwandeln auf. Diese Motive haben denn auch ihr Glück gemacht, vorwiegend in der hellenistischen Terrakottaplastik. Aber niemals hat die Schreitstellung so viel rein formale Macht erlangt, wie die Ausfallstellungen oder gar die typischen Formen der Standfigur. Vielmehr bleibt sie für größere statuarische Werke immer nur im Dienste einer bestimmten Charakteristik verwendbar.

99. APOLLON VOM BELVEDERE.

Marmorkopie hadrianischer Zeit. H. 2,24 m. Gef. gegen Ende des 15. Jahrh. 1532 von Mortorsoli, einem Schüler Michelangelos, ergänzt. Neu linke Hand, rechter Unterarm, das runde Verbindungsstück zwischen Baumstamm und rechtem Unterarm. Rom, Vatikan, Cortile del Belvedere.

Die Statue ist schon von den Renaissance-Künst-

lern bewundert, von Winckelmann gepriesen, im 19. Jahrhundert in zahllosen Nachbildungen verbreitet worden. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kam ein Sturz. Man sah nur die allzu glatte Oberfläche, die etwas leeren Formen des Gesichts, die trockene Arbeit der Haare, was alles der Kopist verschuldet hat, dann das anscheinend Theatralische der Haltung, schließlich zu viel schlechte Nachbildungen in allen Salons. Die Schätzung stieg, seitdem ein bedeutender Künstlername des 4. Jahrhunderts mit ihr in Verbindung gebracht wurde. Und in unserer typologischen Betrachtung nimmt sie den Rang eines Chorführers der schreitenden Gestalten ein.

Der Gott schreitet aus der Tiefe nach vorwärts, hoch in den Hüften emporgereckt. Das Überzeugende der Bewegung liegt in der Weite des Schritts und in der chiastischen Drehung des Oberkörpers. Da der Gott den Köcher umgehängt hat, kann der linke Arm nur mit dem Bogen gedacht werden, wie der Ergänzer durch den Stumpf in der Hand richtig andeutete. Der Sinn des Ganzen kann nur sein: Apoll hat geschossen, scharf schaut er, ob das Ziel getroffen ist, und unaufhaltsam weiterschreitend wird er Pfeil auf Pfeil entsenden. Nach dem Schusse hat sich die rechte Hand gesenkt, nichts weiter drückt sie aus. Der Ergänzer hat das Motiv in der Hauptsache richtig getroffen.

Abb. 43. Hypnos. Zusammengesetzter und bronzierter Abguß. Körper in Madrid, Kopf (aus Perugia) in London, Arme nach kleineren Wiederholungen ergänzt.

Wir dürfen nicht fragen, auf was der Gott schießt, aber es mag an die wundervollen Eingangsverse der Ilias erinnert werden, als er den Griechen die Pest bringt, um seinen Priester Chryses zu rächen:

Schnell von den Höh'n des Olympos enteilet er zürnenden Herzens,
Auf der Schulter den Bogen und rings verschlossenen Köcher.

Laut erschollen die Pfeile zugleich auf des Zürnenden
Schulter,
Als er einher sich bewegt'. Er wandelte düster wie
Nachtgraun,
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt und schnellte
den Pfeil ab,
Und ein schrecklicher Klang entscholl dem silbernen Bogen.
Nur Maultiere erlegt er zuerst und hurtige Hunde.
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend
Traf er. Und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge.

Das grandiose dichterische Bild, Pfeil auf Pfeil in unentrinnbarer Folge, konnte der Plastiker auf keine andere Weise aufnehmen, als indem er den Gott in unwiderstehlicher Bewegung zeigt. Damit gewinnt er ein Charakterbild, losgelöst von einem besonderen Augenblick: Apollon den Fernhintreffer. Der stolze, feurig=trotzige Ausdruck des Gesichts — in einer anderen Wiederholung des Kopfes besser bewahrt als hier — vollendet den Eindruck.

Man hat das Werk dem Leochares zugeschrieben, einem attischen Künstler um die Mitte des 4. Jahr=hunderts, von dem wir in einer schlechten Kopie eine Darstellung des Ganymed besitzen, der vom Adler des Zeus emporgetragen wird. Auch ein schöner jugendlicher Alexander in der Münchner Glyptothek wird ihm zugewiesen. Leochares ist keiner von den typenschaffenden Künstlern, seine Werke haben einen eigenartigen Schwung und einen besonderen Stimmungsausdruck, ohne doch pathetisch zu werden.

100. Abb. 43. HYPNOS, der Schlafgott, den Mohn=saft über die Erde träufelnd.
Römische Marmorkopie nach Bronze. H. 1,4 m. Nach dem Abguß. Madrid, Museum des Prado. Hierzu Abbildung 43.

Auf leisen Sohlen, schwebenden Ganges, am Kopfe die Flügel eines huschenden Nachtvogels, so schreitet der Schlafgott über die Erde und träufelt Mohnsaft auf die Augen der Müden. Eine schöne Bronze=wiederholung des Kopfes aus Perugia (British Mu=seum) hat die Form der eigentümlichen Kopfflügel bewahrt, kleine Bronzestatuetten geben die Ergän=zung mit Hörnchen und Mohnstengel, so daß das Ganze wiederhergestellt werden konnte (Abb. 43). Die chiastische Bewegung der Glieder ist für diesen überirdisch leichten Gang ein Ausdruckswert inner=licher Charakteristik geworden. Der Leib des gütigen Dämons ist jugendlich zart, nicht durch Anstrengung gestählt, fast frauenhaft voll und weich, wie in süßen Träumen aufgewachsen, der Kopf dagegen knochig und derb im Bau, bei aller Milde des Ausdrucks von klarer Willensbestimmtheit. Denn wie ein fremder Wille ist es, wenn der Schlaf uns in den rätselvollen Zwischenzustand zwischen Leben und Tod versenkt. Ein machtvoller Zauberer ist Hypnos, aber auch als Tröster und Heiler naht er sich, und so stand in Si=kyon sinnvoll sein Bild im Tempel des Asklepios; vielleicht ist unsere Statue danach kopiert. Sie ist eine poetische Erfindung im Geiste und Sinne des 4. Jahrhunderts, aber zu Unrecht wegen äußerer Ähnlichkeit der Haartracht mit dem Kopfe des Sau=roktonos dem Praxiteles zugeschrieben worden. Denn die tiefe seelische Charakteristik, die kraftvolle Füh=rung der Umrisse, die lebendige Bewegung sind weit ab von der femininen und auf sinnlich=ruhige Schön=heit gerichteten Art des Praxiteles. Daß das Werk von Skopas stammt, wie vermutet wurde, wäre viel wahrscheinlicher.

Abb. 44. Satyr. Bronzestatuette. H. 0,45 m.
Angeblich in Tanis im Nildelta gefunden. Athen, Nationalmuseum.

101. LAUFENDER KNABE.

Bronze. H. 0,96 m. Ergänzt die linke Hand, die rechte hielt ein schmales Attribut. Madrid, Museum des Prado.

Lysipp hat den Kairos, den „Dämon des rechten Augenblicks", dargestellt als laufenden Knaben mit Fußflügeln, in der Rechten ein Schermesser als Sinnbild für die Schärfe der Entscheidung; in der Linken eine Wage; das Haupthaar war nach vorne gestrichen, denn man muß das Glück bei der Stirnlocke packen. Er stand auf einer Kugel. Die Madrider Statue ließe sich sehr gut mit den genannten Attributen ergänzen, es gäbe kaum ein besseres Motiv für die Darstellung des „flüchtigen Augenblicks". Das lysippische Vorbild wäre dann in der Weise der späthellenistischen Zeit umgebildet, mit unedel-naturalistischen Zügen im Gesicht und der Verweichlichung der Körperformen, die die Spätzeit liebt.

102. TANZENDER SATYR.

Große Bronzestatuette, H. 0,71 m. Aus dem nach ihr benannten „Hause des Fauns" in Pompeji. Neapel. Museo nazionale.

Die formale Voraussetzung für den fröhlichen Gesellen ist der Apoll von Belvedere, aber aus dem pathetischen Götterschritt ist ein hüpfendes Tanzen geworden. Der Zehengang und die abgeknickten Handgelenke sind nicht ohne Affektation und kokettes Gespreize. Die Gestalt hat nicht den fließenden Rhythmus des Satyr Borghese (T. 79), sondern die Bewegungen sind ungeregelt, stoßweise, als Ausdruck für das Wesen des struppigen Naturdämons mit Tierohren und Bockshörnern, die der Satyr in der hellenistischen Zeit vom Pan bekommt. In diese Epoche ist die Erfindung zu setzen, die Ausführung nicht vor die römische Zeit.

Abbildung 44. TANZENDER SATYR.

Bronzestatuette. H. 0,45 m. Angeblich aus dem Nildelta. Athen, Nationalmuseum. Wahrscheinlich moderner Nachguß eines unbekannten antiken Originals.

Typengeschichtlich gehört er zwischen Apoll von Belvedere und Neapler Satyr, das rhythmische Dehnen des Körpers, das jauchzende Emporstrecken ist von starkem inneren Leben und von einheitlichem Linienfluß erfüllt. Der Neapler Satyr ist derb und naturalistisch neben ihm.

RUMPF UND GLIEDMASSEN

103 links. TORSO EINES MANNES.

Marmor. Lebensgroß. Aus dem Theater von Milet. Paris, Louvre. Ionische Arbeit vom Ende des 6. Jahrhunderts v. C. Weiteres S. 67 r.

103 rechts. TORSO EINES JÜNGLINGS, vielleicht Theseus.

Parischer Marmor. H. 0,63 m. Athen, Akropolis-Museum. — Auf der rechten Schulter Rest einer rechten Hand; zugehörig wahrscheinlich das Bruchstück eines bärtigen Kopfes, den eine linke Hand an der Kehle packt. Das Ganze war vermutlich eine Gruppe von Theseus mit Prokrustes. Weiteres S. 68 l.

104. RUMPF DES HARMODIOS UND DES ARISTOGEITON.

Vgl. T. 84, 85. Weiteres S. 69.

105 rechts. Abb. 46. DER SOG. APOLLON AUF DEM OMPHALOS.

H. 1,76 m. Griechische Marmorkopie, gef. im Theater des Dionysos zu Athen. Athen, Nationalmuseum. — Eine gleichzeitig gefundene Statuenbasis in Form eines Omphalos (des Erdnabels, der zu Delphi gezeigt wurde), galt anfangs als zugehörig und hat der Statue den Namen gegeben. Um 460 v. C. anzusetzen. Weiteres S. 69 r.

105 links. RUMPF DES KASSELER APOLLON. Abb. 47.

Überlebensgroße Marmorkopie. H. 2 m. Kassel, Museum Fridericianum. Vgl. S. 69 r. und T. 201.

106. RUMPF DES DORYPHOROS von Polyklet (T. 47) und des APOXYOMENOS von Lysipp (T. 62). Vgl. S. 70 l.

107. OBERKÖRPER DES HERMES des Praxiteles (T. 68). Vgl. S. 70 r.

108. DIONYSOS FARNESE.

Bruchstück eines Sitzbildes aus griechischem Marmor. Überlebensgroß. H. 1 m. Die Beine waren besonders gearbeitet und angesetzt, ebenso der Sitz. Die linke Körperseite stark verwittert. Ehemals im Besitze der Farnese. Neapel, Museo nazionale. — Die langen Locken und das Ende der Kopfbinde im Nacken legen die Deutung auf Dionysos nahe. Arbeit von höchster Empfindung, wohl griechisches Original frühhellenistischer Zeit. Man beachte die volle Falte am Hals, die Weichheit des Fleisches an der rechten Achselhöhle, die Behandlung des Nabels. Weiteres S. 70 r.

109. TORSO EINES SATYRS.

Marmor. Überlebensgroß. H. 0,85 m. Florenz, Uffizien. — Wegen der Biegung des Rumpfes und der

starken Muskelspannung ist der Satyr vielleicht als Kämpfender zu ergänzen, wie sie im pergamenischen Gigantenfries und sonst vorkommen. Die Häufung und Übertreibung der Einzelformen weist das Werk ans Ende der hellenistischen Zeit. Man hat ein per= gamenisches Original der Zeit des Eumenes darin sehen wollen. Weiteres S. 70 r.

Für den Entwicklungsprozeß der Rumpfdarstellung mag das anatomische Schema Abb. 45 den Vergleich mit den tatsächlichen Formen geben.

Der Torso aus Milet und der Jünglings= körper von der athenischen Akropolis zeigen auf derselben Entwicklungsstufe die tiefgehen= den Verschiedenheiten im östlichen und westlichen Kunstkreis, Temperamentsunterschiede wie solche der künstlerischen Grundanschauung (T. 103). Der milesische Torso ist von breiter Wucht des Baues, sinnlich vollem Lebensgefühl, anspruchsvollem Reich= tum der Form. Aber der Ausdruck von Kraft ist nicht auf gleicher Höhe. Wohl sind die anatomischen

Abb. 45. Die vordere Fläche des Oberkörpers nach Abnahme der Haut- und Fettschichten.
Nach Kollmann. Plastische Anatomie.

1. Brustmuskel. 2. Schlüsselbeinteil des Brustmuskels. 3. Brustmuskel. 4. Deltamuskel. 5. Spalt zwischen Brustmuskel und Deltamuskel. 6. Sägemuskel. 7. Kapuzenmuskel. 8. Breiter Rückenmuskel. 9. Sägemuskel. 10. Äußerer schiefer Bauchmuskel. 11. Ecke am schiefen Bauchmuskel. 12. Gerader Bauchmuskel. 13. Leistenband. 14. Samenstrang. 15. Innerer schiefer Bauchmuskel. 16, 16' 16". Gerader Bauchmuskel mit den drei sehnigen Querbändern (Inskriptionen.) 17. Nabel. 18. Schwertförmiger Knorpelfortsatz des Brustbeines. 19. Innerer schiefer Bauchmuskel. 20, 20'. Hüftbeinkamm. 21. Mittlerer Gesäßmuskel. 22. Schneidermuskel. 23. Tensor Fasciae. 24. Kopfnicker.

Grundlagen in der Hauptsache richtig, selbst die altertümliche Schmalheit des Bauches am unteren Ende ist schon überwunden, die in der attischen Gestalt noch nachwirkt. Aber vergleicht man die äginetische Lösung dieser Probleme (T. 86), so empfindet man die Schwäche der ionischen Art: sie sieht wohl viele Einzelformen und gibt das weiche Gesamtbild. Aber im einzelnen fehlt jene sachliche mathematische Klarheit der äginetischen Hand, und im ganzen lebt nicht das Zusammenhangsgefühl, der Ausdruck der inneren Abhängigkeit der einzelnen Teile, den die Attiker niemals verfehlen. Es ist ein breites malerisches Sehen der Form, kühn, ohne alle Kleinlichkeit und Pedanterie, aber auch ohne die Gewissenhaftigkeit der festländischen Kunst, der vollste Ausdruck der genial draufgehenden ionischen Art, die in Leben, Kunst und Philosophie sich an alle schwersten Probleme macht und dadurch im sechsten Jahrhundert überall zur Führerin wird.

Mit der strengen Durcharbeitung folgt langsamer und vorsichtiger das griechische Mutterland. Was die Attiker von früh auf als ihre beste Gabe besitzen, ist das tiefe Zusammenhangsgefühl allen Erscheinungen des Lebens gegenüber. Ihm entspringt der gehaltene Ernst ihrer archaischen Kunst, die vornehme Ruhe und schlichte Hoheit des 5. Jahrh., überhaupt die Charis, die unendliche Anmut, die schon das Altertum allem Attischen nachrühmte. Der Torso von der Akropolis ist bei aller Gebundenheit schon von einer zarten Schönheit, die in dieser Epoche nur in Attika denkbar ist. Die anatomischen Kenntnisse des Künstlers sind keineswegs geringer als die des ionischen, aber er verhüllt sie unter dem, was ihm die Hauptsache ist: die Formen als lebendiges Ganze zu bilden. Man sehe, wie die Wölbungen der graden Bauchmuskeln unter den sehnigen Querschnürungen hindurch als eine Einheit gefühlt werden; wie die Brustmuskeln, obwohl weniger deutlich umrandet, mehr wirkliche Arbeitskraft zu haben scheinen, wie endlich der Blick niemals durch Einzelheiten vom Ganzen abgelenkt wird. Manches ist noch archaischer als am milesischen Torso, die spitze Endigung des Bauches und seine mangelhafte Vorwölbung, die allzurunde Führung der Brustkorblinie. Dennoch wirkt das attische Werk zweifellos freier, flüssiger, naturnäher. Als Gesamtcharakteristik also: in dem ionischen Werk ein frischdraufgehendes, malerisches Sehen, ein fast brutales Temperament; in dem attischen Torso strenge Selbstzucht, vornehme Gehaltenheit und eine unendliche Tiefe des Naturgefühls, eine zauberhafte Poesie der Empfindung; in dem Ägineten endlich der ganze Ernst des Forschers, die wundervolle Klarheit aber auch die Pedanterie des Wissenden. Die Wesensarten, die wir aus diesen Torsen erkennen, sind die drei Hauptströme, aus deren Vereinigung die

Abb. 46. Zu T. 105 r. Sogenannter Omphalos-Apollon. Griechische Marmorkopie nach einem Bronzewerk um 460 v. C. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 47. Zu T. 105 r. Apollon. Marmorstatue. Nach dem Abguß. Kassel, Museum Fridericianum.

Kunst des 5. Jahrh. die Kraft und Nahrung für ihre unsterblichen Leistungen schöpft.

Schon die Tyrannenmörder zeigen ihre Verschmelzung (T. 104, 84, 85). An der anatomischen Richtigkeit ist kaum irgendwo zu zweifeln, nur daß die Bauchdecke nach der altertümlichen Art noch zu flach und auch der Abstand vom Nabel zur Scham noch zu gering ist. Gegenüber den Ägineten erscheinen die Einzelheiten stärker zusammengefaßt durch eine überall mit gleichmäßiger Spannung darübergelegte Haut. Den Nachklang der Mühen jedoch, den die Eroberung dieses Bildes gemacht hat, fühlt man an der Gesamtanlage: so heftig bewegt die Gestalten sind, ist nur das Notwendigste aus dem System der Ruhelage verschoben, am Harmodios mehr als am Aristogeiton. Beim Harmodios streckt die rechte Körperseite sich stärker, der Rippenkorb drängt sich heraus, die Rinne zwischen gradem und schiefem Bauchmuskel verlängert sich, die Mittellinie des Rumpfes ist leicht gekrümmt, die linke Hüfte um ein geringes eingebogen. Es ist wie ein Schritt, den man nur mit äußerster Vorsicht tut. Hingegen wagen die Künstler schon eine Charakterisierung der Altersstufen. Am Harmodios ist im Einklang mit den schlankeren Verhältnissen (vgl. S. 58 l.) auch die Einzelform jugendlicher, knapper, flacher, im Aristogeiton das Muskelrelief voller, es ist der fülliger durchgearbeitete Manneskörper. Zum Schlusse muß daran erinnert werden, daß wir nur Kopien vor uns haben, die wir mit dem Lebensgefühl des wundervollen Akropolisknaben T. 40 beleben müssen.

Einen Schritt weiter führt der sog. Omphalos-Apollon Abb. 46, T. 105 rechts, auch dies nur Kopie. Jeder Archaismus ist überwunden, der Bauch von kräftiger Wölbung und fast auffälig betont wie in Freude über die endliche Bezwingung dieser Form, die der älteren Kunst so viel Mühe machte. Gegenüber den Tyrannenmördern beginnt die Zusammenfassung zum großen Stil, zum geschlossenen Rhythmus. Aber noch ist jeder Muskelteil sauber gegen den anderen abgesetzt; Rippenkorb, Herzgrube, Sägemuskeln, Bauchmuskeln sind wie Teile für sich, gegen früher vereinfacht, zusammengehalten durch die flächige Wölbung des ganzen Rumpfes.

Der Kasseler Apollon (Abb. 47, T. 105 links) ist eine der ersten ganz großen Schöpfungen der freien Kunst. Am Rumpf ist alles gewaltige Zusammenfassung. Nichts Einzelnes drängt sich vor, der Nichtwissende würde Lagerung und Gestalt der verschiedenen Muskeln und des Knochenbaues schon schwerer aus ihm lernen können. Die Querschnürungen der geraden Bauchmuskeln sind fast unterdrückt, dagegen ist der ganze Bauch als eine Einheit behandelt, nur durch die Mittelfurche und zwei schmale Längsfurchen gegen die schiefen Bauchmuskeln hin gegliedert. Der Rippenrand hebt sich als feingeschwungener erhöhter Streifen ab, der in seinem Wesen verschieden ist von den Wölbungen des Muskesfleisches. Die Spannung von Muskeln und

Haut ist über dem Brustkorb anders geartet, straffer als die elastische weichere Dehnung über der Bauchhöhle. Dieser Rumpf ist in seiner erhabenen Kraft der erste wirkliche Götterleib, den die griechische Kunst geschaffen hat. Von ihm bis zu den gelagerten Gestalten der Parthenongiebel (T. 173, 176) führt eine gerade Linie; der Schritt bis zum höchsten Idealstil ist nicht mehr groß.

Dem Parthenonstil gegenüber bedeutet Polyklet (T. 106 l.; 47) eine andere Bahn der Entwicklung. Er ist mehr Fortsetzer der Ägineten. Klare Sachlichkeit ist die Grundlage seines Denkens. Auch die rhythmische Zusammenfassung der Gestalt (vgl. zu T. 47) hat letzten Endes diesen Ursprung. Das Interesse an der Einzelform wird wieder stärker geweckt, ja das Auge zur Zergliederung, zur Rechenschaft über ihr Wesen angeregt. Die verschiedenen Abschnitte, Brust, Rippenkorb, die geraden, die schiefen Bauchmuskeln sind wie Provinzen für sich, die einzeln zu durchwandern die Lust erregt wird, aber beim Übergang muß man eine Art Grenze passieren. Bei den Gestalten der Parthenongiebel dagegen ist man in einem einzigen weiten Reiche, dessen Schönheiten sich alle auf einmal offenbaren und die nur dienende Glieder der großen Einheit sind.

Lysipp wäre kein rechter Peloponnesier ohne die lehrhafte Sachlichkeit seines großen Vorgängers. Der Rumpf des Apoxyomenos (T. 106 r.; 62) hat dieselben überzeugend vernünftigen Quer- und Längsteilungen, wenn auch anders gelagert. Das Muskelrelief ist nicht wie beim Doryphoros mit einer gleichdicken Haut von gleicher Spannung überzogen, sondern zwischen Muskeln und Haut hat sich weicheres fetthaltiges Gewebe, an einer Stelle mehr, an der anderen dünner angesetzt. Oberhalb des Nabels entsteht dadurch an der „Taille" ein eingetiefter umlaufender Ring, ein wirklicher „Schnitt" zwischen oberer und unterer Rumpfhälfte (auf T. 62 deutlicher als auf 106). Am Brustkorbrand ist eine gewölbte Schwellung, während am Doryphoros die geraden Bauchmuskeln unter den Brustkorb hineinschlüpfen. Wenn Praxiteles an solchen blühenden Körpern vor allem den Schimmer und das süße Wellenspiel der Haut sah, so ließ Lysipp auch die tatsächlichen Grundlagen, die Gestaltung der Tiefe fühlbar bleiben. Dadurch hat der Apoxyomenos so viel mehr männlich Bestimmtes, Willenskräftiges, Handlungsbereites als der träumende Hermes. Gegenüber dem Doryphoros aber ist bei Lysipp das Lebensbild des menschlichen Körpers unendlich bereichert um die ganze Fülle der kleinen und feinen Zwischenformen, die die Oberfläche eines edelgezüchteten und wohlgenährten Körpers bietet. Der Reichtum dieser Feinheiten kommt leider an unseren Abbildungen nicht entfernt zum Ausdruck.

Ein letzter Unterschied gegen Polyklet ist neben der neuen Proportionierung (vgl. zu T. 62) die andere Gattung von Körper. Die Natur schafft Leiber von flacher breiter, andere von völlig runder Grundform, mit unzähligen Zwischenstufen. Polyklet wählte den flächigen Typus, in Übereinstimmung mit der streng reliefmäßigen Anordnung der Bewegung, die ihm selbstverständlich war. Lysipp, der als Bronzebildner mit diesem Zwange bricht, gewinnt damit die Freiheit, den Körper ganz dreidimensional zu sehen und so auch jede Einzelform mit Wölbung und Rundung auszugestalten.

Der Hermes des Praxiteles (T. 107; 68) fordert kaum zu einer analytischen Betrachtung auf, sondern will als Ganzes genommen werden. Die reife Blüte seiner Schönheit verdankt ihr Bestes dem mütterlichen Boden, auf dem sie gewachsen ist. Dieser praxitelische Körper konnte nur in der duftgetränkten heiteren und doch nicht weichlichen Luft Attikas, in dem sinnenfreudigen, aber doch nicht ausschweifenden Athen des 4. Jahrh. entstehen. Die köstliche Frische des blühenden und schwellenden Fleisches haben die Athener seit den ältesten Tagen bewundert und geliebt. Von den noch bäuerlich-rohen derbfrischen Porosskulpturen aus Solons Zeit zu dem herrlichen Torso der Akropolis (T. 103 r.) und dem „Kritios-Knaben" (T. 40), dann über die Parthenonskulpturen bis zum praxitelischen Hermes geht ein ununterbrochener Strom der gleichen künstlerischen Empfindung, eine naive Naturnähe der Anschauung, die auch innerhalb der griechischen Kunst nicht ihresgleichen hat.

Zwei verschiedene Strömungen, die in der Körperauffassung vom 4. Jahrh. her durch die hellenistische Zeit gehen, werden durch den Dionysos Farnese (T. 108) und den Satyrtorso der Uffizien (T. 109) veranschaulicht, Gegensätze, die schon in den beiden Dionysosstatuetten aus Priene und Pompeji (T. 76) hervortraten. Von Praxiteles her kommt die Freude an der weichen fleischhaften Oberfläche, am sanften Schimmer leis schwellender Formen, von Lysipp die scharfe, immer „veristischer" werdende Beobachtung aller künstlerisch faßbaren Einzelheiten. Aber indem an dem Satyrtorso Schwellung auf Schwellung gehäuft wird, wird die Formensprache zu laut und aufdringlich und über dem Artistischen geht das Naturgefühl verloren. Wir stehen am Ende der antiken Entwicklungsmöglichkeiten.

KNIEE.

Wenn in den Naturgebilden durch statische und organische Notwendigkeiten ein einheitlicher Stil der Gesamterscheinung entsteht, so daß jeder Einzelteil des Organismus den Formencharakter seines Gesamtbaues widerspiegelt, so muß in dem Auszug aus

der Natur, den der Künstler gibt, erst recht jedes Einzelne das künstlerische Bildungsprinzip des Ganzen enthalten. So kann man aus Gliedern, Händen, Füßen, wenn sie losgetrennt sind, den Charakter des Ganzen erschließen, eine für die antike Kunstforschung unschätzbare Möglichkeit, da man nur allzuoft mit Fragmenten zu tun hat. Wir geben einige Kniee und Füße aus verschiedenen Jahrhunderten und erkennen daran den Wandel des formalen Könnens wie der künstlerischen Gesamtauffassung. Die Hände, dieses gehorsamste Organ des menschlichen Körpers, würden noch deutlicher sprechen, aber sie sind so spärlich erhalten, daß wir um die Aufstellung einer historischen Reihe verlegen sind.

110, von oben nach unten: Knie des Apoll von Tenea (T. 37), des polykletischen Doryphoros (T. 47), des lysippischen Apoxyomenos (T. 62). Nach Abgüssen.

Drei Jahrhunderte sprechen aus diesen Formen. An dem archaischen Knie ist alles knapp, scharf umrissen, übermäßig gestrafft. Daß ein scheibenförmiges Knochenstück deckelartig vor dem Gelenk sitzt, wird deutlich gewußt, durch Tasten war das leicht zu entdecken. Aber das Wissen wird übertrieben vorgetragen, indem die Kniescheibengegend mit einer scharfen Rille umgeben wird, die namentlich am unteren Rande bei durchgedrücktem Knie völlig naturwidrig ist. Aber die starke Betonung des Knies ist ein wertvolles Mittel, um den straffen Stand auszudrücken (vgl. S. 25 r.) und die Bewegungsmöglichkeit zu betonen. Die scheinbare Unzulänglichkeit wird im Zusammenhang zu einer stilistischen Stärke.

Bei Polyklet sind die unteren Enden des äußeren und inneren Oberschenkelmuskels zu dicken Wulsten geworden. Die Kniescheibe ist innerhalb ihrer fleischigen Einbettung isoliert. Das Kniescheibenband, d. i. die Sehne, die von der Kniescheibe zum Schienbein hinabführt, springt klar heraus. Dem Lernenden kann das Wesen der ganzen Einrichtung hier aufs beste klar werden, der „Kanon" bewährt wiederum seine Lehrkraft.

Bei Lysipp ist der tatsächliche innere Bau weit weniger durchsichtig, indem die Formen der Oberfläche weicher und verhüllender sind. Nur an dem gesenkten Knie fühlt man die Kniescheibe durch. Gegenüber der sachlichen Bestimmtheit der polykletischen Kniee wirkt hier der rhythmische Wechsel von Licht und Schatten, die holde Verschleierung, die die Natur über die „arbeitenden" Formen legt. Lysipp soll gesagt haben, er bilde die Menschen „nicht wie sie sind, sondern wie sie erscheinen".

FÜSSE.

111. 1. Rechter Fuß des Apoll von Tenea (T. 37, S. 25 r.). Nach Abguß. 2. Linker Fuß eines Vorkämpfers aus dem Westgiebel von Ägina. München, Glyptothek Nr. 100. 3. Linker Fuß des Apollon aus Pompeji (T. 43, S. 30). Nach Abguß. 4. Rechter Fuß des praxitelischen Hermes (T. 68, Abb. 47a). 5. Rechter Fuß des lysippischen Apoxyomenos (T. 62, S. 38). Nach Abguß.

Bei dem archaischen Apollon (1) ist alles gestreckt und von geradelaufenden Flächen begrenzt. Die feinen Schwingungen, an denen gerade der Fuß so reich ist, kommen nur unvollkommen heraus. Die Zehen sind sehr sorgfältig beobachtet, die Gelenke gut abgesetzt, die Nägel mit besonderer Liebe behandelt. Doch liegen die Zehen zu gerade und gleichgeartet nebeneinander, die zweite Zehe ist kürzer als die erste, entgegen der Natur, aber auf Grund einer auch heute noch verbreiteten Vorstellung. Der Knöchel ist sehr nachdrücklich herausgearbeitet. Im ganzen ist das Naturbild des Fusses ohne größere Fehler getroffen, weit besser als die Rumpfteile und anderes an der Statue. Der Fuß kommt offenbar infolge seiner Übersichtlichkeit und Beweglichkeit dem Verständnis seines Organismus mehr entgegen, seine Erscheinung wird am frühesten von allen Einzelformen bewältigt.

Äginet (2). Ein Fuß von höchst aristokratischer Bildung: langgestreckte Zehen, feine Gelenke, ein sehr hoher Rist von prachtvoller Wölbung. Die Zehen sind außerordentlich individualisiert, jede hat ihren eigenen Charakter und ihre besondere Schwingung. Sie sind so ausdrucksvoll wie die Finger einer Hand. Man möchte von der Intelligenz dieser Formen reden. Niemals sind diese Teile wieder mit solcher Belebung gebildet worden. Die späteren Füße, obwohl in der rein physischen Form gewiß vollkommener, wirken daneben wie seelenlose Gewächse verglichen mit einem willensbegabten Organismus, oder etwa wie dienende Sklaven gegenüber einem zielbewußten Herrn.

Apoll von Pompeji (3). Der Rist ist sehr niedrig und flach, Ferse und Ansatz des Wadenbeins sehr mager, so daß der volle runde Knöchel stark hervortritt. Im ganzen ist der Fuß ziemlich gestreckt. Dagegen sind die Zehen kurz, stark gekrümmt, dazu auffallend voll und rundlich, besonders die kleine Zehe mit dem winzigen Nagel und mit dem fleischigen Ballen darunter. Das gleiche Streben, eine zusammengehaltene einfache Fläche plötzlich und rundlich abzuschließen, kann man in der ganzen Statue verfolgen (in der Beleuchtung auf T. 43 am deutlichsten an der linken Rumpfseite). Auch die Hochschultrigkeit, dieses stumpfe Abschließen des Rumpfes entspringt demselben Formengefühl, desgleichen das Einbiegen der linken Hand. Der Künstler will überall Zusammenschluß nach innen und vermeidet jede Form, die nach außen weist, weil sie die Ruhe der großen Flächen stören könnte. So dringt bis ins einzelnste

der gehaltene Ernst, der die Zeit des „strengen" Stils auszeichnet.

Hermes des Praxiteles (4). Ein schönes volles Gewächs wie eine reife Frucht, umspannt von dem kräftigen und doch zierlichen Ledergeflecht der Sandale. Der Rist ist hier wieder hoch, der Fuß im ganzen kurz, die Formen von der schwellenden Fülle, die auch der Körper hat. Aber der Zweck dieser Formen, die Arbeitsleistung, die von ihnen verlangt wird, kommt weniger als bei allen übrigen der hier betrachteten Füße zu Bewußtsein.

Apoxyomenos des Lysipp (5). Wenn man den Körper zu diesem Fuße nicht kennte, so könnte man doch leichter als bei einem der anderen auf sein Aussehen schließen: alles müßte gestreckt, sehnig, beweglich sein und trotzdem von einer gewissen rundlichen Fülle. Denn auch der Fuß hat diese eigenartige Vereinigung von — nennen wir es wieder arbeitenden oder zweckbestimmten — mit vegetativen Formen. Der Fuß ist sehr lang, sowohl im Mittelteil wie in den Zehen; ganz auffallend gestreckt sind die drei mittleren Zehen, die so beweglich wie Finger aussehn. Winzig dagegen ist der kleine Zeh, der neben seinen langgewachsenen Brüdern fast verkrüppelt erscheint, vielleicht weil er keine rechte Arbeit mehr mitzutun hat. Hinter und unter dem Knöchel läuft eine sehnige Eintiefung, die mehr als sonst von dem inneren Bau des Fußes ahnen läßt.

BEKLEIDETE FRAUEN

Nicht die Verhüllung des Körpers, sondern seine Schmückung ist der Grundgedanke, aus dem sich alle Trachtensitten entwickeln. Erst mit dem Vordringen des Menschen aus heißen Klimaten in gemäßigte und kalte entsteht daraus auch ein Mittel, der Natur zu trotzen. Aber auch im schärfsten Lebenskampfe behält der Mensch so viel überschüssige Kräfte, daß der primäre Schmucktrieb sich betätigt, ja die Leitung behält. Die Trachtideale der Völker sind in einer beständigen Wandlung begriffen, die, so launenhaft Mode und Geschmack dem oberflächlichen Blick erscheinen, letzten Endes aus der geistigen Grundfarbe jeder Epoche, aus der Tiefe eines unbewußten Gesamtempfindens kommt. Die Tracht ist in allen

Abb. 48. Terrakottastatuette. H. 0,155 m. 5. Jahrh. v. C. Aus Athen. Würzburg.

Abb. 49. Terrakottastatuette. H. 0,15 m. 4. Jahrh. v. C. Aus Athen. Würzburg.

Epochen **der unmittelbarste Ausdruck der Lebensgesinnung** und eine Philosophie der Tracht würde die lehrreichste Ergänzung der allgemeinen Weltgeschichte bedeuten. Man könnte über jedes Kapitel der europäischen Entwicklung eine charakteristische Gestalt setzen: den stoffbehängten schwerfälligen Byzantiner über das erstarrende Nachleben der Antike, den knappgekleideten Florentiner des 15. Jahrh. mit dem elastischen Beinkleid und der kurzen Jacke an den Anfang des modernen Persönlichkeitsgefühls, den deutschen Landsknecht des 16. Jahrh. mit seinen frechbunten Farben, breitspurigen Puffen und Schlitzen des Wamses als Sinnbild für das Erwachen des germanischen Selbstbewußtseins, die Allongeperücke des Sonnenkönigs als Höhepunkt der französischen Theatralik, den Reifrock der Rokokozeit als Symbol raffinierter Dekadenz, endlich den modernen Engländer als Ausdruck der Arbeitsideale unserer Zeit.

Die Stellung des Griechen zu diesem Problem ist leicht umschrieben. Man findet ihn wie immer auf seiten der unverbildeten Natur, und die praktischen wie die symbolischen Zwecke der Kleidung werden auf dem sparsamsten Wege erreicht. Die Männertracht ist der kurze ärmellose Leibrock (Chiton), dazu für die Straße ein weiter Umwurf, das Himation. Ältere Männer tragen einen langen Leibrock meist mit Ärmeln, der auch für Personen von Stande, Priester, Sänger, Könige, üblich ist. Der Krieger trägt über dem Leibrock den Metall- oder Lederpanzer, dazu Beinschienen und Helm. Für eine besondere, fremde Waffe, die Bogenschützen, wird die eng anliegende Hose und Ärmeljacke der Skythen mit übernommen.

Die Frauenkleidung ist ebenso schlicht. Der dorische Peplos ist ein rechteckiges Stück Wollenstoff, länger als der Körper, das oben zu einem Drittel umgeschlagen, dann einmal zusammengelegt und auf den Schultern durch zwei Heftnadeln oder Knöpfe gehalten wird. Ein Gürtel kann fehlen. Ist er vorhanden, so wird ein Teil des Stoffes über den Gürtel herausgezogen, so daß in der Höhe der Hüften ein Bausch entsteht. Der Peplos kann an beiden Seiten geschlossen sein oder an der einen offen bleiben, wie es die lakonischen Mädchen liebten, die von ihren athenischen Schwestern dafür als φαινομηρίδες, die Schenkelzeigerinnen, gehänselt wurden. Die Arme bleiben nackt. Stärkere Verhüllung bietet scheinbar die ionische Tracht. Sie besteht aus zwei Gewandstücken, dem weiten Chiton, aus dessen Stoffüberschuß an den Schultern eine Art falscher Ärmel entsteht, und aus dem Himation, einem großen rechteckigen Manteltuch, das den Körper samt dem Kopf zu verhüllen vermag. Diese Kleidung ist in Wahrheit reizvoller als die scheinbar weniger bedeckende dorische, denn jene bestand aus grobfaltigem, steilfallendem Wollenstoff, der ionische Chiton aus feinem Linnen, das sich eng anschmiegt; das Himation konnte so eng und kokett um die Körperformen gezogen werden, wie es die Trägerin nur immer für gut hielt. Die beiden Trachten zeigen den Unterschied der Stämme: die Dorer schwerer, derber, primitiver, die Ionier leichtbeweglich, fortgeschritten, raffiniert. Athen, zwischen beiden in der Mitte und mit einer glücklichen Bevölkerungsmischung, zudem fremden Anregungen leicht zugänglich, hat die Tracht in bezeichnender Weise gewechselt. Bis gegen Mitte des 6.Jahrh. herrscht das dorische Gewand. Herodot erzählt, daß, als in den Kämpfen gegen Ägina die Mannschaft eines athenischen Schiffes umkam, die athenischen Weiber den einzigen Überlebenden, der die Botschaft brachte, im Schmerz mit den langen Heftnadeln des Peplos erdolcht hätten, worauf diese gefährliche Tracht verboten und durch die ionische ersetzt sei. Da der Wechsel mit diesem legendarisch klingenden Vorfall historisch verknüpft werden konnte, muß er ziemlich plötzlich gekommen sein. Gewiß hatte er tiefere Gründe, die aus der geistigen Bewegung im Athen des 6. Jahrh. verständlich sind. In steigendem Maße gewinnt im 6. Jahrh. die fortgeschrittene ionische Welt Einfluß. Ionische Philosophen, Dichter und Künstler kommen nach Athen, Peisistratos steht mit den ionischen Tyrannen Lygdamis von Naxos und Polykrates von Samos in Freundschaft, die verfeinerte ionische Sitte zieht in Athen ein. Um die Zeit der Perserkriege aber kommt ein Rückschlag. Die seelischen Erschütterungen dieser Kampfzeit, die Zerstörung Athens und sein rascher Wiederaufbau, die beginnende Ausdehnung der athenischen Macht, die steigende Rivalität Spartas, alles bringt einen größeren Ernst und eine Anspannung der Kräfte auf schwerste Ziele mit sich, was von der Kunst getreulich widergespiegelt wird. In diesem Spiegel lesen wir, wie sich etwa seit 480 v. C. die Frauentracht von der Überzierlichkeit der ionischen Mode losmacht, wenn diese auch nicht völlig verschwindet. Aber der schlichte dorische Peplos gewinnt auf Jahrzehnte die Vorherrschaft, namentlich für den Ausdruck des Erhabenen und Großen. Mit Beginn des 4. Jahrh. tritt er wieder zurück, bleibt vorzugsweise Mädchentracht, und wird endlich in hellenistischer Zeit fast verdrängt.

Für die griechische Kunst ist der bekleidete Frauenkörper, da der bekleidete Mann seltener dargestellt wird, das zweite Hauptproblem, das in der älteren Zeit so gut wie unabhängig von der Darstellung des nackten Körpers sich entwickelt. Auch hier geht die ältere Zeit auf rationelle Vereinfachung der Aufgabe aus, indem sie den bekleideten Körper als eine geschlossene räumliche Erscheinung zu erfassen sucht.

Zuerst werden die begrenzenden Flächen aufgesucht und nicht ohne Gewaltsamkeit auf einfache kubische Formeln gebracht. (Abb. 50.) Sodann werden Einzelheiten von außen herangetragen, die die Flächen bereichern und erläutern, ohne das mathematische Grundsystem aufzuheben (T. 112). Erst in einem dritten Stadium sprechen diejenigen Formen mit, die hinter diesen Flächen und Hüllen leben und die sich wie Kern und Schale verhalten, ein Inneres, das sich seine Hülle in bestimmter Weise formt. (T. 117 fg.) Um das Verhältnis dieses Innern zum Äußeren dreht sich die weitere Entwicklung. Der Gewandstoff, ein Gewebe von bestimmter Dicke, Dichtigkeit und Spannung, hat seine eigenen Formgesetze. Zwischen zwei Stützpunkten lose aufgehängt bildet er durch seine Schwere in bogenförmigen Linien rundliche Grate, die eigentlichen Kraftträger, während die dazwischen liegenden Stoffmassen sich locker und entlastet einwölben. Wird der Stoff längs seiner oberen Begrenzung mehr oder weniger zusammengeschoben, so bilden sich gerade Längsrippen mit eingetieften Tälern. Gibt man ihm vorher durch Zusammenlegen oder -pressen gradlaufende Striche, die im Gewebe festbleiben, so werden diese graden „Eigenfalten" bei der Aufhängung in Fall I die Bogenfalten schneiden und mit ihnen in Konkurrenz treten. Stößt das aufgehängte Gewand unten auf den Boden auf, so werden die Faltenendigungen durch den entgegenkommenden Druck aufgehalten, abgelenkt, umgebogen. Endlich bringt der Wind oder die Bewegung der Trägerin weiteres Leben in den Stoff. Immer folgen seine Linien mathematischen Gesetzen. Sie drücken ein anschauliches Verhältnis von Kraft und Last, von Druck und Zug aus, bestimmt durch die Art des Gewebes und die Weise der Aufhängung. Dies Eigenleben des Stoffes bietet ein unendlich wandelbares, immer reizvolles Spiel. Nicht weniger liebevoll wie Dürer werden die antiken Künstler solche „Draperien" studiert haben, die Chlamys des praxitelischen Hermes (T. 68) ist wenigstens ein monumentaler Beleg.

Bei der gewandeten Statue tritt das Wellenspiel der Körperformen als zweiter Rhythmus in diesen ersten hinein; vom Ende der archaischen Kunst bis in die Mitte des 4. Jahrh. v. C. entwickelt sich daraus ein Wettstreit zweier Prinzipien. Entweder wird dem Gewande sein volles Recht und der Körper ist nur das Gerüst für prächtige und pompöse Faltenmassen — diese Lösung ist in den phidiasischen Athenastatuen zur Vollendung geführt — oder das Gewand wird dienendes Element, das den wundervollen Bau weiblicher Glieder umspielt und ihre Flächen und Wölbungen durch sein Gekräusel erläutert.

Hierin leistet die ionische Kunst von der Mitte des 5. Jahrh. ab das Höchste (T. 121—123). Unvermittelt nebeneinander finden sich beide Arten in der archaischen Kunst; bei Mädchenstatuen von der athenischen Akropolis (T. 113, 114 r.) hängen vor der Brust die langen geplätteten Falten des Himations wie eine steife Wand vor dem Körper, hinten schmiegen sich die gleichen Falten wie angeklebt in die Wölbung des Rückens. Im 5. Jahrh. ist der Ausgleich in der vollkommensten Weise an den Frauen der Parthenongiebel (T. 127, 177) gefunden worden. Aber trotz ihrer überwältigenden Schönheit lehrt die spätere Entwicklung, daß diese Gewandlösungen nicht unmittelbar aus der Natur stammen. Sie sind das höchste Wunder einer künstlerischen Synthese „über die Natur hinaus". Dies Urteil wird möglich durch das jüngere Gegenbild (vgl. Abb. 48 mit 49), ein System der Gewandlösung, das eins zu sein scheint mit der Natur. Gegen die Mitte des 4. Jahrh. ist der neue Stil entstanden, für den nach unserer Kenntnis der Schönheitsucher Praxiteles der Vollender ist. Es ist eine Verschmelzung der beiden Gegenspieler Körper und Gewand zu vollkommener Einheit. Welche Kunst dabei aufgewendet ist, wie viel Takt und Feinheit der Naturbeobachtung, welche Grazie des Formengefühls, bleibt für den ersten Anblick verborgen hinter dem unmittelbaren Eindruck, dies sei einfach Natur. Der praxitelische Gewandstil ist es, der den späteren Nachahmern als der griechische vor Augen steht, von der augusteischen und hadrianischen Epoche bis zu den Thorwaldsen und Canova.

Das Ethos der griechischen Frauentracht tritt in dieser künstlerischen Verschmelzung von Körper und Gewand rein hervor. Die Tracht tut dem Körper nirgends Gewalt an, keine fremde Linie wird an ihn herangebracht, kein Körperteil aus Erotik übertrieben. Indem die Tracht den leichtverletzlichen Frauenkörper gegen physische Unbill so gut wie gegen unreine Gedanken schützt, macht sie zugleich ein neues Ganze aus ihm, grundverschieden von seiner nackten Erscheinung, bereichert, gesteigert, aber nicht seiner wahren Natur entrückt. Denn nichts Wesentliches bleibt unter dem schmiegsamen Stoffe verborgen. Indem das Gewand, über die Körperformen hingespannt, sie beim Schreiten in unendlicher Beweglichkeit umfließt, wird Bau und Zusammenhang des Körpers zugleich erklärt und abgerundet. Das Spiel der Glieder vervielfacht sich in der Wechselwirkung zwischen Bewegung und Gewand. Und so entsteht eine Erscheinung voll edelsten Reizes und süßester Schönheit, die alle gröberen Instinkte zurückweist. Wenn die Griechen in vollen Zügen die Wonnen der Sinnlichkeit genossen haben, so haben sie sie zugleich aufs höchste verfeinert. Rohes Genießen stumpft ab und zerstört, Veredelung der Sinnenwelt bändigt und mäßigt. Das ist die große Lehre der griechischen Frauentracht.

ARCHAISCHER GEWANDSTIL.

Zwei Statuen lehren die schlichte Sachlichkeit der Anfänge, die ohne alle Betonung der Körperreize nur die räumliche Erscheinungsform suchen.

Abb. 50. DIE STATUE VON DELOS — vielleicht Artemis, vielleicht nur N i k a n d r e v o n N a x o s selbst, die das Weihgeschenk gestiftet hat, ist ganz Vorderansicht und von der Seite gesehen wie ein schmales Brett. Brunn suchte das aus dem handwerklichen Vorgang der Holzskulptur zu erklären. Aber auch der Stein bietet plattige Ausgangsformen. Den Anstoß zu dieser Umsetzung der Naturformen kann nur die künstlerische Absicht gewesen sein, die Gestalt in eine einansichtige Fläche von geschlossenem Umriß umzudenken, unter Verzicht auf die Tiefe. Innerhalb der großen Vorderfläche wird nur das Wichtigste, Füße, Tailleneinschnitt, die leichte Schwellung der Brüste, dann Arme, Hals, Haar und Gesicht in eben hinreichender Klarheit angedeutet. Damit war für den Künstler dieser Stufe das sachliche Interesse an dem Naturvorbild erschöpft, und der Beschauer wird gewiß die Nikandre als das Bild eines lebendigen Menschen, nicht als „Brettidol" betrachtet haben.

Abb. 50. Frauenstatue. Naxischer Marmor. H. 1,75 m. Weihgeschenk der Nikandre von Naxos an Artemis und Apollon. Ende des 7. Jahrh. v. C. Gef. im Apollonheiligtum auf Delos. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 51. Frauenstatue. Naxischer Marmor. Weihgeschenk des Cheramyes an die Hera von Samos. Anfang des 6. Jahrh. v. C. Gef. im Heraheiligtum auf Samos. Paris, Louvre.

Abb. 51. DIE STATUE VON SAMOS, Weihgeschenk des C h e r a m y e s an die Hera von Samos, ist das willkommene Gegenbild einer völlig anderen Grundanschauung. Alles ist rund gesehen, von der säulenförmigen Gestalt des Werkblockes ist wieder nur das Notwendigste fortgenommen. Brunn sah darin die runde Urform des Baumstamms. Andere glaubten in der Behandlung der Falten (rundlich gewölbten Flächen zwischen scharf eingetieften Linien) die Treibe- und Gravier-Manier der Bronzetechnik zu erkennen (vgl. T. 29). Auch die Zylinderform des

Ganzen ließe sich wohl aus dem Hämmern des Metalls (Sphyrelaton) herleiten. Aber dieselbe Grundform ergibt sich, wenn man einen Tonklumpen zwischen den Händen rollt, und es fehlt nicht an entsprechenden archaischen Tonidolen. Gegenüber diesem Überfluß von Erklärungsmöglichkeiten werden wir den Ursprung der Rundform wieder nur im tektonischen Grundgefühl des Künstlers suchen, der die Welt dreidimensional sah. Diese Gegensätze rundlicher oder flächiger, dreidimensionaler oder reliefmäßiger Anordnung setzen sich durch die archaische Kunst fort (T. 112), Polyklet und Lysipp wählen ihre Körpertypen danach aus (S. 70 r.), und mehr oder minder bleiben diese beiden Grundtypen des künstlerischen Sehens überall deutlich. Ihrer Gesetzmäßigkeit nachzugehen und ihre Grundlagen zu suchen, würde die Grenzen dieses Werkes überschreiten.

112. 113. 114 rechts. MÄDCHENSTATUEN (Korai).
Parischer Marmor. Höhen: T. 112 l. etwas über 1 m; T. 112 r. etwas über lebensgroß; T. 113 = 1,80 m; T. 114 r. = 0,80 m. Athen, Akropolismuseum.

Auf der athenischen Akropolis lagen in den Schuttschichten, mit denen nach der Perserverwüstung 480 v. C. die Oberfläche eingeebnet worden war, zahlreiche Reste archaischer Plastik, darunter reihenweis gebettet die Leiber von 16 Mädchenbildern nebst vielen Bruchstücken, z. T. noch mit frischen Farben. Diese zierlichen Frauen gewähren einen Einblick in Leben und Sinnesart der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts. Es sind keine mythischen Wesen, sondern wahrscheinlich nichts weiter als schöne Mädchen, κόραι, die man der Athena weihte. Eine von ihnen ist von dem Töpfer Nearchos der Göttin als „Erstlingsgabe von seiner Arbeit" ἔργων ἀπαρχή gestiftet. Man schenkte sie der Göttin wie auch andere schöne Dinge, Gold, Gerät, Gewandung u. dgl. Indem man sie als das Schönste darbringt, was die Kunst der Zeit zu schaffen vermag, bedeutet dies zugleich einen Kultus der Frau, der in späteren Epochen nicht so hervortritt. Er stimmt zu den aristokratischen Lebensverhältnissen dieser Epoche, in der wohl unter dem Einfluß der ionischen Welt die Frau freier war, als später, wo nur einmal mit Aspasia vereinzelt eine große Frauengestalt in dem attischen Kreise hervortritt und eben sie eine Ionierin.

Der Hof des Peisistratos war, wie wir sahen, mit Ionien geistig eng verbunden. Die preziöse Zierlichkeit der Frauentracht, der reiche Schmuck, das kunstvoll geordnete Haar wird von dort gekommen sein. Sicher ist dies für die hochentwickelte Marmortechnik der Statuen, die sich an feinen Unterschneidungen, freihängenden Zipfeln, angesetzten Stückchen, an überzierlichen Linien und Formen nicht genug tun kann. Dafür gibt es auch äußere Beweise. Die Mehrzahl der Statuen besteht aus parischem Marmor, während bis dahin in Athen vorwiegend der einheimische hymettische Marmor gebraucht wurde. An einer der Statuen ist nun der Körper aus parischem, der eingesetzte Arm aus pentelischem Marmor, also wohl die Ausbesserung eines fertig eingeführten Stückes. Endlich haben sich auf der athenischen Akropolis Inschriften ionischer Künstler gefunden. Diesen zierlichen Gewandstil, dessen Ursprung man auf Chios, der Heimat des Archermos, sucht, verarbeiten die Athener und geben ihm bald eine Wendung ins Monumentale, wie in der von Nearchos geweihten Statue, die von Antenor, dem Künstler der älteren Tyrannenmörder, gearbeitet ist.

Die Statue **T. 112 links** schließt sich am meisten an Älteres an. Sie trägt noch den dorischen Peplos, darunter auch einen feinwelligen ionischen Chiton, der um die Füße und am linken Ellenbogengelenk sichtbar ist. Der Aufbau ist noch wie bei der Nikandre von Delos, ein rechteckiger Kubus mit flachen Seiten. Der Kopf hat eine naive Frische.

Tafel 112 rechts und 113 zeigen die ionische Tracht in der typischen Ausbildung dieser Zeit. Der dünne Linnenchiton ist an der linken Brust und Schulter als feingewellter Stoff sichtbar, der auf der Oberseite des Armes geknöpft ist und einen „falschen Aermel" bildet. Um den Unterkörper liegt derselbe Stoff in glatten Falten (T. 112 r.) oder wird in typischer Weise von der linken Hand gegen die Beine gezogen. Das Obergewand besteht aus einem schräg umgelegten Mantelstück, das in vier Zipfeln vor und hinter der rechten Hüfte herabhängt und mit einem rundlich begrenzten Teil an der linken Körperseite liegt. Schräg über die Brust laufen Querfalten, über die volantartige Fältchen überfallen. Die kunstvolle Anordnung war in Wirklichkeit wohl durch einige Stiche zusammengehalten und die Falten durch Pressen („Plätten") festgelegt, doch sicher nicht „geschneidert". Die Künstler mögen durch die Stilisierung die Erscheinung etwas regularisiert haben.

Diese Kunst ist in dem Verhältnis zwischen Körper und Gewand noch in unsicherem Tasten. Der Gesamtaufbau der Gestalten setzte die runde Körperanschauung der Hera des Cheramyes fort. Auch wo die große Faltenwand des Überschlags (T. 113) eine breite ebene Fläche in die Vorderansicht bringt, ist die Tiefenführung an Schultern und Beinen umso stärker. In dem Wettkampf zwischen Gewand und Körper ist noch keinerlei Ausgleich gefunden (T. 113). In den senkrechten Falten des Himations mit den sorgfältigen Zickzackrändern überwiegt die Freude am Gewand, das als steife Draperie v o r dem Körper hängt. Dagegen wird am Unterkörper der Stoff so fest angezogen, daß die Modellierung der Beine hervortritt, als klebe der Stoff naß an. Und an der Rückseite der Figur T. 114 r. sind die Steilfalten des

Überschlags, statt so frei herabzuhängen wie vorne, der einwärts gewölbten Rückenfläche völlig ange=schmiegt.

Aus allem ist fühlbar, daß die konventionell ge=wordenen Ausdrucksmittel dieser Kunst außer Zu=sammenhang mit der Natur sind, so daß es keine Weiterentwicklung gab. Wohl steigern die Ionier den Reichtum der Einzelform und die Attiker such=ten umgekehrt durch Vereinfachung zu monumen=talisieren. Dennoch war der Stil der Verdorrung ver=fallen (T. 114 l.). Der Fortschritt mußte aus neuen Anfängen kommen (T. 116 f).

114 links. ATHENA aus dem Westgiebel des Aphaia=Tempels auf Ägina.

Parischer Marmor. H. 1,68 m. Ergänzt Nase, rechte Hand mit Lanze, Daumen und zwei Fingerspitzen der linken Hand, Stücke an Schild, Ägis, Helmbusch, Ge=wand. Nach Abguß. München, Glyptothek.

So groß die Aegineten in der Darstellung des Nack=ten sind, so wenig originell in der Gewandung. An der Athena des Westgiebels ist der ionische Gewand=typus wie erstarrt. Zwar ist das Technische zur äußersten Virtuosität gebracht, indem die dünnen langen Gewandzipfel tief unterschnitten frei herab=hängen. Aber stärker wie je steht das Gewand als steife Wand vor dem Körper. Doch gibt gerade die=ses strenge Linienspiel der Mittelfigur des Giebels die feierliche Ruhe zwischen den bewegten Kämpfern.

115. ARTEMIS.

Marmor. Ergänzt: die Finger an beiden Händen. H. 1,16 m. Gef. in Pompeji im Hause des Holconius, wo sie auf einer marmorverkleideten Basis stand. Neapel, Museo nazionale.

Das liebenswürdige Werk war im Beginne der Kai=serzeit als Schmuck von Privathäusern beliebt, wie zwei weitere Marmorwiederholungen und die Darstel=lung eines Wandgemäldes zeigen. Es ist die Nachbil=dung einer Statue von etwa 480 v. C., wobei nur der Kopf etwas süßlich geraten ist. Die Göttin hat als Jägerin den Köcher auf dem Rücken, die Linke hielt vermutlich den Bogen. Mit weiten, raschen Schritten eilt sie dahin, indem die Rechte zierlich in der Art der ionischen Korai das Gewand rafft. Das Ober=gewand ist an beiden Schultern genestelt, in den Zick=zackendungen der Ränder herrscht etwas mehr Natür=lichkeit. Mit dieser leichten Belebung der alten Form hat der Archaismus sein letztes Wort gesprochen.

STRENGER STIL.
480—460 v. C.

116. MÄDCHENSTATUE.

Parischer Marmor. Halblebensgroß. H. 0,75 m. Aus Griechenland. Rom, Museo Barracco.

Die Statue Barracco, ein griechisches Original, je=doch nicht von hohem Rang, ist eines der wenigen Übergangsstücke zum neuen Stil. Der ionische Ge=wandtypus ist zu geschlossener Form vereinfacht, die Zickzackfalten sind mit natürlichem Leben erfüllt,

Abb. 52. Zu T. 107. Verhüllte Frau.

aber noch fehlt ein Gesamtrhythmus. Gegenüber der Artemis von Pompeji wird die neue Gesinnung klar: dort süßes Lächeln, zierliche Löckchen, geschmücktes Diadem, kleinliche Faltenfülle; hier ernste Züge, schlichte (ehemals bemalte) Haarmasse, einfache Binde, großgesehene naturwahre Falten. Aber der ionische Typus hatte in der Starrheit des schrägen Bruststreifens ein Hemmnis; nicht lange, so warf man ihn ganz fort.

117. Abb. 52. VERHÜLLTE FRAU.

H. 1 97 m. Der Abguß ist zusammengesetzt aus zwei römischen Repliken, einer Statue des Berliner Museums, die einen römischen Porträtkopf trägt, und einem verhüllten Kopf ebendort, früher grundlos „Aspasia" genannt, was als Kenn-Name der Statue beibehalten wird. Frei ergänzt l. Hand mit Blüte.

Es gibt wenig Werke von solcher Großheit der Gesinnung und der Form. Das schwere Himation, unter dem an den Füßen der Chiton sichtbar wird, verhüllt Körper und Kopf, so daß nur wenige Teile, Schultern, Unterarme, linke Brust, rechtes Knie, in ihrer Eigenform hervortreten. Sie bestimmen die großen Rhythmen des Gewandes, die wie Orgeltöne schwingen und wuchten. Das Wesen dieser Falten ist Klarheit und Notwendigkeit. Ein großes Dreieck, von linker Schulter über die Brust zum Knie und aufwärts zum rechten Unterarm, bestimmt ein von diskreten Bogenfalten gelockertes Feld; ein zweiter Strom geht von der linken Schulter in Vertikalen abwärts, mit spitzem Zwischenwerk zwischen den Dominanten; über dem oberen Querwulst von rechter Hand zu linker Schulter schwebt die Ovalumrahmung des Kopfes. Die Seitenansicht (Abb. 52) ist noch strenger, ein mathematisches Ergebnis von Hängen, Gegenzug und Stauung. Nicht der Stoff als solcher ist gestaltet, sondern die wirkenden Kräfte, die in ihm Erscheinung werden; nicht ein Gewand als Stück Natur, sondern die Idee eines Gewandes in gedanklicher Reinheit. Es ist klar, daß dies Werk nur aus der Sphäre der großen künstlerischen Denker, aus der Schule von Argos und Sikyon stammen kann. Es ist kein Typus, sondern eine einzelstehende Meisterleistung, ohne erkennbare Vorstufe oder Nachwirkung. Aus dem Ernst der Gewandung blüht das vornehm-große Oval des Kopfes mit den lastenden Wellen des gescheitelten Haares auf. Nicht ganz unmöglich, daß es das Weihebild einer Sterblichen wäre, denn trotz der Strenge der Gewandung neigt sich das Haupt wie von stiller innerer Bewegung. Wenn eine Göttin, so kann es nur die ernste und versonnene Demeter sein, der Inbegriff der Mutterliebe, welcher die Trauer um die verlorene Tochter als Zug ihres Wesens geblieben ist.

118. HESTIA GIUSTINIANI.

Römische Marmorkopie. H. 1,93 m. Nach Abguß. Ergänzt Nasenspitze, Zeigefinger der linken Hand. Die unter dem Gewand hervortretenden Füße sind an einer Wiederholung im Städtischen Antiquarium in Rom erhalten. Ehemals Palazzo Giustiniani, jetzt Museo Torlonia in Rom.

Anders als die „Aspasia" ist die Hestia Giustiniani das Glied einer langen Kette. Seit etwa 480 v. C. wird die ruhig stehende Frau im dorischen Peplos dargestellt, den Unterkörper hinter senkrechten Falten mit gerundetem Rücken verborgen, oben ein gerade abschneidender Überschlag mit einknickenden Falten am Hals und Bogenlinien zwischen den Brüsten. In unzähligen Abwandlungen wird der Typus durchgeprobt, bis um 450 v. C. Phidias ihn in der Athena Lemnia und der Parthenos zur Reife bringt. Noch bis zu den Karyatiden des Erechtheions wirkt er nach. Wie beim dorischen Tempel steht die Grundform schon in den Anfängen fest, nur Proportion und Einzelform werden stets neu durchgebildet.

Die Hestia Giustiniani, um 460 v. C., gehört zu der strengen ersten Fassung des Peplosmotivs. Die Steilfalten um die Beine sind wie Kanneluren einer dorischen Säule. Obwohl der linke Fuß hinten aus dem Gewande tritt, zeichnet sich das entlastete Knie nicht im geringsten ab. Ebenso ist in Hüften und Oberleib kein Gegensatz zwischen Stand- und Spielbeinseite. Der Überschlag ist unten geradlinig begrenzt und sparsam durch Faltengrate belebt, eine ruhige Kontrastform zu der reichen Modellierung des Kopfes, den die Ränder des Schleiertuches mit dieser Fläche verbinden. Der gekräuselte Bausch unter dem Überschlag mildert die unbarmherzige Horizontale, die seitlichen Zipfel des Überschlages verzapfen wie Riegel das getrennte Oben und Unten. Die eckige Knickung des rechten Handgelenks, die winkeligen Umrisse der Arme setzen sich als Ausladungen an das Vertikalsystem. Es ist ein mathematischer Aufbau wie ein Architekturwerk. Einzig der Kopf erlöst durch eine sanfte Wendung von der tektonischen Verständigkeit, eine Verheißung, daß sich diese strenge Monumentalität in Kürze mit seelischem Leben erfüllen wird.

Der Kopf der Hestia steht dem der „Aspasia" nahe, der gleiche Geist waltet in beiden Gewandlösungen, so daß sie Werke derselben peloponnesischen Schule sein könnten.

Die Erscheinung der „Hestia" scheint dem modernen Gefühl nicht unpassend für die strengwaltende Göttin des häuslichen Herdes. Das eigentümliche Kopftuch (Kredemnon) tragen auch die feuerbewahrenden vestalischen Jungfrauen Roms und vererben es den christlichen Nonnen. Doch sind Monumentalstatuen der Hestia nicht überliefert und für ihren Kult am häuslichen und am Staatsherde nicht eben

wahrscheinlich; sie ist in der Kunst eine farblose Gestalt. Auch Aphrodite trägt bisweilen das Kredemnon, so auf der Berliner Schale des Hieron, wo vier Eroten sie umflattern. Ihr steht die frauenhafte Größe und feierliche Schönheit besser zu, allerdings nicht als der liebebegehrenden, sondern als der Urania, der stolzen Himmelsgöttin, die alsbald auch Phidias in einer berühmten Statue darstellt. Niemand aber wird wagen, was bei der Aspasia noch möglich ist, dies Bild für eine Sterbliche zu halten. Der neue Gewandstil hat bereits die Kraft, die Erscheinung der menschlichen Gestalt zu göttlicher Hoheit zu steigern.

MYRON UND PHIDIAS.

119. Abb. 53—55. T. 245. ATHENA DES MYRON.
Aus der Gruppe mit Marsyas (T. 95). Marmor. H. 1,73 m. Frankfurt a. M., Städtische Skulpturensammlung.

Eine feine, vornehme Mädchengestalt, kaum eben erwachsen. Der schwere Ernst des Peplosschemas ist gemildert, aber nicht aufgehoben. Der zarte, schlanke Körper wirkt in seinen Umrissen. Nur leise sind die schwellenden Brüste merkbar, dann das linke Knie und der Unterschenkel, durch dessen Stellung die Steilfalten aus der Bahn gebracht sind. Die Göttin weicht ein wenig zur Seite vor dem wilden Walddämon, der herbeispringt (T. 95), entrüstet, aber ohne die Ruhe zu verlieren. Kopf und Blick wenden sich gegen den Täppischen. Mit wenig äußeren Mitteln ist der alte Typus der gradausblickenden Peplosfrau mit zartestem Leben erfüllt worden.

Von den antiken Nachbildungen der Gruppe (vgl. zu T. 95) sind nur die der Bronzemünzen getreu, aber klein, auch schlecht erhalten, so daß namentlich für Arme und linke Hand der Athena Zweifel bleiben. In der ersten Ergänzung von Sieveking, die einen Torso in Paris und den Dresdener Kopf (Abb. 164) verwendete, waren die Hauptsachen schon richtig getroffen (Abb. 53). Irregeleitet wurde dann die Forschung an der Frankfurter Kopie durch einen zufällig anklebenden Marmorbrocken, der als Stütze zum rechten Unterarm (puntello) gedacht wurde; die darauf gegründete Ergänzung (Abb. 54) ist durch die Überschneidung mit der Lanze auch künstlerisch unerträglich. In der Würzburger Ergänzung (Abb. 55) ist die Lage des rechten Unterarmes sichergestellt durch die Beobachtung der Spuren eines Eisenstifts, der in einer antiken Restaurierung vom Körper zum Unterarm ging; hier hat auch die schlanke Kriegslanze ihre richtige Form erhalten. Doch müßte die Lanze steiler gestellt werden, so zwar, daß ihr unteres Ende hinten genau in die Mitte der Figur zu stehen kommt, indem der Arm sich stärker anwinkelt, wodurch die Haltung mehr Kraft und Ausdruck bekommt. Der Linken ist in München eine Abwehr-, in Braunschweig eine kleinliche Befehlgebärde gegeben worden, in Würzburg ist sie zur Faust geballt, um jede Spur von Theatralik zu vermeiden. Doch müßte

Abb. 53. Athena und Marsyas des Myron. Münchener Ergänzung nach Angaben von J. Sieveking, in Bronze im Städtischen Museum in Stettin.

Abb. 54. Athena und Marsyas. Ergänzung im Museum in Braunschweig nach Angaben von P. J. Meier.

die Faust kräftiger gebildet und quer gestellt sein, die Innenseite nach vorn, um mehr plastisches Gewicht zu bekommen. Die Arme des Marsyas sind nur in Würzburg richtig, d. h. getreu nach den Münzen ergänzt, doch dürfte ihre Durchbildung flüssiger und magerer sein. Herstellungsversuche dieser Art vermögen nur Näherungswerte zu geben.

Wir deuten die Gruppe: Athena hat das neue Instrument, weil es beim Blasen häßlich macht, zu Boden geworfen und den Unheilsfluch darüber gesprochen, der sich später an Marsyas grausam erfüllt, als er sein Flötenspiel mit der hehren Kitharmusik Apolls zu messen sich untersteht. Hier springt er aufgeregt heran, aber ehe er sich bücken kann, schrekken ihn Blick und Haltung der Athena zurück, so daß er wie erstarrt zwischen Furcht und Begehrlichkeit in der Schwebe bleibt. In des antiken Fremdenführers Pausanias kurzer Beschreibung der Gruppe ist anscheinend verstanden, daß Athena ihn schlägt (παίουσα), was aber durch keinerlei Ergänzung in die Figur gebracht werden kann. Es ist in der Würzburger Herstellung höchstens ein Schlagenwollen, ein Drohen mit der fester gepackten, leicht angehobenen Lanze. Aber Athena wendet sich bereits zum Gehen, mit einem festen verächtlichen Blick den Unhold warnend, der dennoch seinem Schicksal nicht entgeht. Zwei Welten prallen gegeneinander, die ungezügelte rohe Natur und die aristokratische Schönheitswelt ethischer Götter. Myron sieht hier die Athena nicht als die starke ägistragende Heldengöttin, sondern sie ist noch nicht voll erwachsen, fast wie ein sterbliches Mädchen, das doch in Erscheinung und Haltung den inneren Adel seiner olympischen Abkunft verrät. Niemals sonst ist eine antike Göttin mit so unmittelbarem Persönlichkeitsgefühl gegeben worden, das auch auf den heutigen Beschauer mit überraschender Stärke wirkt.

Abb. 55. Athena und Marsyas. Ergänzung im Kunstgeschichtlichen Museum der Universität Würzburg, nach Angaben von H. Bulle.

120. 247, 248. Ab. 56. ATHENA LEMNIA des Phidias.

H. 2,00 m. Abguß, aus zwei Mamornachbildungen zusammengesetzt; Körper in Dresden, Kopf in Bologna (T. 247. 248). Arme ergänzt. Ohne Ergänzung in **Abb. 56 a-c.** Das Original war Bronze.

Das Werk ist von Furtwängler für eine Nachbildung der ehernen Athena des Phidias erklärt worden, die kurz nach 450 v. C. von attischen Ansiedlern, die nach Lemnos zogen, auf der athenischen Akropolis geweiht wurde; sie genoß wegen ihrer Schönheit im

Altertum besonderen Ruhm. Die Statue steht der phidiasischen **Athena Parthenos** (Abb. 57) so nahe wie eine leibliche Schwester. In beiden Bildern trägt die Göttin den schweren Wollenpeplos, der über dem langen Überschlag gegürtet ist, an der offenen rechten Seite in großzügigen Zickzackfalten herabgeht (Abb. 56b). Überall ist Ruhe und Einfachheit, und doch gegenüber der myronischen Gestalt mehr Fülle der Einzelmotive. Bei der Parthenos ist gemäß der Anforderung eines Kolossalbildes von 10 m Höhe

a. b. c.

Abb. 56a — c. Athena Lemnia des Phidias. Unergänzt, nach dem zusammengesetzten Abguß. Kopf in Bologna, Körper in Dresden.

durch äußere Zutaten die Wirkung der menschlichen Gestalt ins Gewaltige gesteigert: durch den verzierten Helm mit drei riesigen Büschen, den mächtigen Rundschild mit der Schlange, die Nike auf der Rechten, durch eine Säule gestützt, dann die bewegten Formen der kragenartigen Ägis, die feierlichen Locken, die auf die Schultern fallen. Aus der pompösen Umrahmung leuchten die klaren Flächen des Kopfes ruhig und bedeutend hervor. Das ist die Olympierin, deren unnahbare Hoheit und Pracht die scheue Anbetung verlangt.

Abb. 57. Athena Parthenos des Phidias. Kleine Marmorkopie. H. 1,05 m. Nach dem Goldelfenbeinbilde im Parthenon. Gef. am Varvakion in Athen. Athen, Nationalmuseum.

Die Lemnia, als privates Weihgeschenk im Freien, links am Wege von den Propyläen zum Erechtheion, ist sparsamer ausgestattet: die Aegis schärpenartig umgelegt, das Haar schlicht in eine Rolle aufgenommen und von einer glatten Binde umfaßt, der Helm auf der Hand. Freundlich neigt die Göttin das Haupt dem Kommenden entgegen, man darf ihr persönlich nahen. Ihr durchgeistigter Blick zeigt die feinsinnige Beschützerin der Künste an, die Freundin der Handwerker, die es nicht verschmäht, in die Werkstätten zu gehen oder die Mädchen im Weben zu unterrichten, wie es die Denkmäler darstellen. Aber noch ein anderes hat Phidias in die Gestalt gelegt. Gegenüber dem zarten Kopf ist der Körper ungemein kräftig, von beinahe männlichem Bau des breiten Brustkorbes, von gedrungener Kraft der Umrisse. Das ist die Kriegsgöttin, die Stadtbeschützerin, die Geleiterin der Helden. Wieder, wie in dem Hermes Ludovisi (T. 44, S. 30) nimmt das geistige Wesen der Göttin das Interesse vorweg gefangen. Keines der vielen Athenabilder des phidiasischen Kreises hat diese Unmittelbarkeit der seelischen Wirkung. Dies ist der innere Grund, weshalb wir den Geist des großen Götterbildners selber zu spüren überzeugt sind.

Erst in zweiter Linie interessiert das Formale. In Bronze und in dem zehrenden Licht des Südens wirkte die Gestalt zweifellos leichter und schlanker. Die Körperform tritt hinter der feierlichen Gewandung zurück. Ein groß- und doch weichfaltiger Stoff ist zu Reichtum des Einzelnen und ruhiger Wirkung des Ganzen entwickelt in Vollendung des strengen Peplostypus.

JONISCHER GEWANDSTIL.

Ein anderer Gewandstil war unterdessen in der östlichen Hälfte der griechischen Welt groß geworden. Fortbauend auf jenem zweiten Grundgedanken der archaischen jonischen Kunst, die Körperformen unter dünnem Linnengewand hervorzuheben, ist man schon um die Mitte des 5. Jahrhunderts bei den letzten Möglichkeiten angelangt. Das Gewand schmiegt sich wie naß um jede Rundung des Körpers, einzelnes an den Gestalten wirkt fast wie nackt. Die Hauptschwierigkeit offenbart sich am Übergang des anliegenden Gewandteiles zum freien Faltenfall, wo sich unnatürliche Faltengrate und Höhlungen bilden, die zwar stark dekorativ, aber nicht frei von Manier sind. Diese Art hat den Attikern außerordentlich imponiert. Während sie selbst vorsichtig im Sinne der peloponnesischen Art weitersuchten, kamen hier Gewandlösungen von so kühnem Schwung, so glänzender Phantasie, daß ihnen die schlichten Peplosfrauen zweifellos schwerfällig daneben vorkamen. Unter diesen Eindrücken scheint es bisweilen zu einem äußerlichen Kompromiß gekommen zu sein. Ein bedeutendes Werk, an dem die beiden Arten ohne inneren Ausgleich miteinander verbunden sind, die Athena Medici (T. 126), trägt einen Peplos strengster Observanz, aber das rechte Bein tritt aus dem Schlitz des Peplos heraus, eng umschmiegt von den rieselnden Falten eines Linnenchitons, so daß attische und jonische Gewandlösung unvermittelt nebeneinander stehen. So etwas kann jedoch nur,

man möchte sagen in der ersten Bestürzung geschehen sein. An den Giebelfiguren des Parthenon haben die Attiker die neue Art vollständig verarbeitet. Und nun gelingen ihnen in der Verschwisterung der beiden Grundanschauungen Werke von so hoher Vollendung, so vollkommen einheitlichem Stil, daß jedes Analysieren verstummen möchte vor der überwältigenden Schönheit. Selbst das alte Peplosschema wird durchleuchtet von dem Glanz dieses neuen Stils, wie an den Karyatiden des Erechtheions (T. 129).

121, 122. NEREIDEN

Vom sogenannten Nereidenmonument in Xanthos (Lykien). Marmor. H. 1,42 m und 1,43 m. London, British Museum.

Lykien, die bergige Landschaft an der Südostecke Kleinasiens, ist zwar von Barbaren bewohnt, doch seit dem 6. Jahrh. ganz mit griechischer Kultur durchtränkt. Aus dem 5. Jahrhundert stammt ein Fürstengrab von Xanthos, dessen Formen sich später prunkvoll wiederholen am Mausoleum von Halikarnaß, das der Gattung den Namen gibt. Der Xanthische Bau war ein hoher rechteckiger Sockel, von Reliefstreifen umfaßt, darauf ein jonischer Tempel, dessen Cella das Grab enthielt. Außer dem Skulpturenschmuck an Fries, Giebel und Dach fanden sich zwischen den Säulen lebensgroße Statuen, Mädchen, die in hüpfendem Laufe mit gespreizten Armen übers Meer eilen. Denn indem die Füße ganz oder teilweise in der Luft sind, wird die materielle Last von Meertieren, Fischen oder Wasservögeln aufgenommen, die sich wie zufällig hier befinden. Ob dies nun Personifikationen von Schiffen, ob Windgöttinnen oder die flinken Töchter des alten Meergreises Nereus sind, die poetische Vergöttlichung der tanzenden Wellen, immer werden sie nahe Beziehung des verstorbenen Fürsten zum Meere ausdrücken, Seesiege oder glückliche Handelsfahrt.

Der jonische Gewandstil ist hier vollkommen fertig, für seine Entstehung läßt unser Material uns leider im Stich. Die Nereiden stehen jedoch der archaischen Zeit noch nicht so ferne, wie es der erste blendende Eindruck glauben macht. Der Aufbau der Bewegung hat noch etwas Gebundenes, besonders auf Tafel 121. Während Brust und Bauch ganz in Vorderansicht stehen, schreitet das linke Bein in vollkommener Profilstellung vor, und der Übergang an den Hüften ist gewaltsam. Der Parallelismus der Falten unter der rechten Brust ist ein Nachklang archaischer Gewohnheiten, und der Gesamtrhythmus hat noch nicht die schöne Flüssigkeit der reifen Werke dieses Stils (T. 123). Die von Furtwängler gegebene Ansetzung um 440 v. C. ist eher zu jung.

Der Luftzug und die rasche Bewegung treiben die Gewänder in rauschend geschwungenen Falten nach rückwärts, sodaß sich der Stoff eng anpreßt und Beine, Brust, bei 122 auch der Rumpf in voller Rundung sichtbar werden. Bei 122 laufen feine Fältchen wie graviert über die Körperfläche, bei 121 liegt der Stoff zum Teil glatt an, dazwischen schiebt er sich zu scharfen Graten zusammen, die unvermittelt aufsitzen. Der kritische Punkt ist die Loslösung der Falten vom Körper, indem die Grate sich von den vortretenden Beinen hart absetzen und zwischen sich tiefe Höhlungen haben. Es ist, als habe der Künstler den Körper nackt modelliert und dann erst mit Faltenwerk überzogen. Diese Falten laufen nicht gradlinig aus, sondern schwingen und biegen sich in großen Linien, die nur zum Teil der Natur entsprechen, zum größeren Teil der Freude am rhythmischen Schwunge entspringen. In diesen Kühnheiten, ja Gewaltsamkeiten lag die Stärke des Stils. Ferner mußte die Attiker das fabelhafte technische Können in der Behandlung des Marmors verblüffen. Der freigebauschte

Abb. 59. Nike des Paionios (T. 123.)

Mantel von 121 ist aus demselben Block mit Körper und rechtem Arm, zwischen den Beinen von 122 sind die Faltenrippen fast bis auf die Dicke des wirklichen Stoffes ausgehöhlt, das große flatternde Mantelstück unter dem linken Arm ist ganz dünn. Der feurigen Phantasie dieser Künstler steht eine ebenbürtige Kühnheit in der Behandlung des Steines zur Seite, alte Eigenschaften des jonischen Stammes.

Abb. 60. Nike des Paionios (T. 123.)

123. Abb. 59—61. NIKE DES PAIONIOS VON MENDE.

Parischer Marmor. H. 2,90 m. Gef. bei den deutschen Ausgrabungen in Olympia. Museum in Olympia. — Vom Kopfe des Originals ist nur der obere Teil erhalten. Danach konnte eine römische Kopie des Kopfes erkannt und zur Wiederherstellung benutzt werden **(Abb. 61).** Neben dem rechten Fuß der Göttin ist an dem Adler der Flügel hinzudenken (Ansatzspuren am Original).

Neben dem Throne des Zeus, so singt Bakchylides, steht Nike, die Siegesgöttin; auf den Wink des Gottes schwebt sie zur Erde und bringt den Erkorenen den Sieg. So ist es Dank an Zeus, wenn man in seinem Heiligtum ein Nikebild aufstellt. Die Statue war auf einem 9 m hohen dreieckigen Marmorpfeiler schräg gegenüber der Ostfront des olympischen Zeustempels errichtet worden von den Naupaktiern und den bei ihnen angesiedelten Messeniern „aus der Beute von den Feinden“ ἀπὸ τῶν πολεμίων. Da die Feinde in der Weihinschrift nicht benannt sind, so entgeht uns der beste Anhalt für die Zeitbestimmung, und schon im Altertum war sie strittig. Pausanias berichtet, daß man in Olympia die Niederlage der Spartaner auf der Insel Sphakteria (425 v. C.) als die Veranlassung ansah, nach seiner Meinung aber, die sich jedenfalls auf eine historische Quelle stützt, sei die Statue aus Eroberungszügen der Naupaktier und Messenier gegen Aitolien und dessen Hauptstadt Oiniadai gestiftet worden, Unternehmungen aus der Zeit um 450 v. C. Obwohl die allgemeine Meinung auf die jüngere Datierung geht, lassen die stilistischen Eigentümlichkeiten der Statue die ältere als die richtige erkennen. Der Kopf, dann eine gewisse Strenge in der Gewandung, das einförmige Parallellaufen der Falten unter der rechten Brust, am Bauch, am rechten Oberschenkel sind unmöglich n a c h den Giebelskulpturen des Parthenon entstanden zu denken.

Die Nereiden von Xanthos und die olympische Nike sind Werke e i n e s Geistes, e i n e r Phantasie, e i n e r Technik. Auch bei der Nike der kühne Aufbau in die Luft, das Tragen der materiellen Last durch Nebensächliches. Das Gewand, für die Anschauung ein Hängendes, Wehendes, ist tatsächlich das Tragende, an dem der Körper frei in der Luft schwebt. Wiederum stellt ein Tier die Verbindung mit der Basis her und vollendet für den Blick die Loslösung vom Boden. Endlich dieselbe technische Kühnheit in der Aushöhlung des bauschenden Mantels (Abb. 59, 60), in der tiefen Einfurchung und Unterschneidung der wehenden Falten, in der Dünne der freistehenden Faltengrate. Auch der große dekorative Schwung der Gewandenden fehlt nicht. Aber welcher Fortschritt zu harmonischer Ruhe. Was bei den Nereiden stürmisch, gewaltsam, unreif war, das ist hier geschlossen und geklärt. Wie etwas Naturnotwendiges legt sich das Gewand an die Glieder, vom wehenden Luftzug sanft angepreßt. Die Falten finden sich untereinander zu großen Einheiten zusammen. Das rechte Bein, der Bauch, die rechte Hälfte der Brust haben je ein Faltensystem für sich. Daneben stehen anders geartet die nackten Teile, die Brust, das linke Bein. Dieses saubere Abtrennen der Untereinheiten ist für diesen Künstler ein Mittel, den Körper zwar in jedem einzelnen Teile zu zeigen, aber die große Ruhe der

Abb. 61. Nike des Paionios. Herstellung in der Skulpturensammlung zu Dresden (Bildhauer O. Rühm unter Leitung von G. Treu.) Der Kopf nach einer römischen Kopie im Besitze von Herrn Mond (London.)

Gesamtwirkung zu erzielen, die Grundlage aller vollkommenen Schönheit. Bei der Nereide 121 wird der Körper durch die Falten zerschnitten, bei 122 ist der Gesamteindruck unruhig. Es bedurfte mehr als des bloßen Anpressens des Gewandes. Bei Paionios fühlen wir ein Ordnen der Erscheinung durch den künstlerischen Verstand, nicht ohne daß in der strengen Begrenzung der Untereinheiten diese Arbeit und Absicht erkennbar bleibt. Im Stil der Parthenongiebel ist das überwunden. Auch dort scheiden sich die großen Unterabteilungen, aber zwischen ihnen führen einzelne Elemente hinüber und herüber, Verbindungslinien sind da, Fältchen, die über die Grenzen ihres Systems hinausstürzen. Um die strenge Ordnung spielt der holde Zufall, der, wie überall, diese Ordnung doch eigentlich erst erträglich macht. Paionios hat dem wildgewachsenen, gährenden Gewandstil der älteren Jonier die innere Ruhe gebracht, die Attiker haben ihn zur reifen Schönheit entwickelt.

Der größte Ruhm des Paionios aber ist seine Lösung des Flugproblems. In der Inschrift am Sockel der Messenier-Nike sagt er, „daß er auch mit den Akroterien auf dem Tempel gesiegt hat", καὶ τἀκρωτήρια ἐπὶ τὸν ναὸν ποιῶν ἐνίκα. Die Figuren dieses Wettbewerbs waren zweifellos auch Niken, die bevorzugte Schmuckform für die Dachecken des Tempels. Wie viel zahmer ist die Lösung, die Phidias in dem Nikefigürchen auf der Hand der Athena Parthenos (Abb. 57) gibt! Dort neigt sich die Gestalt ein wenig vornüber, das Gewand drückt sich leicht gegen den Körper, das ist alles. Bei Paionios ist ein sanftes, aber unaufhaltsam sicheres Abwärtsgleiten. Ruhig und majestätisch schwebt die Gestalt nieder, gehalten und getragen von Flügeln, Mantel und Gewand. Die Beine sind in der Stellung eines leichten Schreitens, die Gliedmaßen sind bemerkenswerterweise unchiastisch bewegt. Die Schrägstellung der Schultern, der Flügel und Arme erinnert an das schräge Kreisen großer Raubvögel, wenn auch die Bewegung in der Hauptsache gerade auf den Beschauer zu geht. Diese Lösung des Flugproblems hat das ganze Altertum beherrscht, sie ist niemals übertroffen worden.

Abb. 58. TÄNZERINNEN. Terrakottagruppe.
H. 0,26 m. Aus dem Grabe einer Frau bei Intepe in der Troas. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Die Gruppe zeigt die Fortbildung des jonischen Gewandstils in seinem Heimatlande etwa am Ende des 5. Jahrhs. Alle Herbheiten der Nereiden sind überwunden, rund und voll schmiegen sich die Faltenbogen um die zarten, schlanken Körper der Mädchen, aber die Freude am phantasievollen, dekorativen Schwung ist geblieben, ja noch gesteigert. Die Reliefs von der Nikebalustrade in Athen (T. 275) sind attische Gegenstücke aus der gleichen Zeit.

Die Tanzbewegungen gehen von hinten nach vorn, ein leichtes, zierliches Schreiten, ein Biegen der Hüften und Neigen des Kopfes. Sehr fein sind die beiden Figuren unterschieden, die linke schlanker, leichter bekleidet, mädchenhafter, mit gehaltener Bewegung und sinnend geneigtem Kopf, die andere voller und frauenhaft reif, mit ekstatisch zurückgeworfenem Kopf und breiter Geste.

124. APHRODITE.
Römische Marmorkopie, gef. angeblich in Fréjus in Südfrankreich. H. 1,65 m. Ergänzt Hals, linke Hand mit den Äpfeln, rechte Hand nebst dem Gewandzipfel. Paris, Louvre.

Die erste Darstellung der Aphrodite im Sinne der jüngeren Zeit, nicht die strenge Urania, sondern die Göttin der Liebesfreude. Das dünne Untergewand, in dem man ein Brauthemd erkennen will, gleitet von der linken Schulter und umrahmt die Brust. Die Pracht der mächtigen Glieder wird durch das Gewand mehr gehoben als verborgen. Trotz so viel Reiz und Schönheit sind Züge in dem Werke, die es bis um die Mitte des 5. Jahrh. hinaufweisen. Der Kopf ist sichtlich vom Schönheitsideal des strengen Stils abhängig und hat nur wenig ältere Verwandte in der ‚Aspasia' und Hestia Giustiniani (T. 117, 118). In dem breiten Brustkorb, der zwar vollen, aber nicht eben breit gebauten Hüfte macht sich die Einwirkung des männlichen Körperideals bemerkbar, wovon bei der Betrachtung der nackten weiblichen Gestalt mehr zu sprechen ist. In den Falten ist ein gewisser Parallelismus und wieder jene Abgrenzung der Körperteile wie bei der Paioniosnike. Das rechte Bein wird durch die steil niedergehenden Mittelfalten fast abgeschnitten, das linke ist zwischen zwei scharfe Senkrechte gespannt. Über die Flächen der Schenkel laufen Querfältchen, die sich nach unten und oben bauschen, ohne Zusammenhang mit den Längsfalten. Mit Überlegung sind diese Körperteile durch die Faltenlinien rund modelliert. Bei so enger Verwandtschaft mit dem jonischen Stil ist das Temperament doch ein anderes. Das Prunken mit effektvoll geführten Linien fehlt ganz. Das Gewand stößt unten gerade auf, selbst über dem linken Fuß, wo ein Bauschen sich leicht ergeben hätte, ist alles angeschmiegt. Es ist, als ob eine üppig wuchernde Pflanzenart auf einem gemäßigten Boden schlichtere Blüten zu treiben beginne.

Zu dieser stilistischen Bestimmung stimmt die Vermutung gut, daß das Urbild dieser Aphrodite ein Werk des Phidiasschülers Alkamenes sei, die „Aphrodite in den Gärten" ἐν κήποις, d. h. im Gartenviertel Athens am Ilissosufer. Alkamenes, neben Agorakritos der bedeutendste Schüler des Phidias, wird zwar meist Athener genannt, aber ein späterer Lexikograph nennt ihn Lemnier, was eine tatsächliche Grundlage haben muß. Wenn er etwa in jungen

Jahren, aber innerlich „ausgelernt“, in die Schule des Phidias kam und bald das athenische Bürgerrecht er= hielt, so konnte seine Herkunft halb vergessen wer= den. Jedenfalls würden die Eigentümlichkeiten der Aphroditestatue sich aufs beste erklären, wenn ihr Künstler die jonischen Grundanschauungen vom Ge= wandstil mitbrachte, aber in der klärenden attischen Luft sich jene Mäßigung aneignete, die das Kenn= zeichen des attischen Wesens ist. Denn die Aphro= dite von Fréjus ist das erste Verbindungsglied der bis hierher getrennten Kunstwelten des Attischen und Jonischen.

125. MÄDCHENSTATUE.

Marmor. Lebensgroß. Gef. 1862 auf dem Palatin. Rom, Museo Nazionale delle Terme.

Diese Statue, die die Feinheit eines Originals hat, ist der vorigen ähnlich mit Vertauschung der Körper= seiten. Auch hielt die gesenkte Hand kein Attribut, sondern zog das Obergewand nach vorn; auf die Schultern fielen Locken. Bei aller Verwandtschaft welche Unterschiede! Sie ist schlanker, mädchen= hafter; die Hüfte ladet stärker aus, der Oberkörper ist schmächtiger. Im Gewand führen große Linien in einem Zuge von oben bis unten, all das kleine quer= laufende Zeug ist fort. Es ist wie eine Verjüngung der Aphrodite und der Name Charis drängt sich bei dieser anmutvollen Gestalt auf die Lippen. Es ist die hellenistische Zeit, die diese Wandlung des alten Ge= dankens vollzogen hat (vgl. Abb. 71).

Abb. 58. Tänzerinnen. Terrakottagruppe. Ende des 5. Jahrhunderts v. C. Aus der Troas. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

126. ATHENA MEDICI.

Hellenistische Marmorkopie, wahrscheinlich nach einem Goldelfenbeinbilde. H. 2,45 m. Ehemals in Rom in Villa Medici. Paris, Ecole des Beaux=arts.

Das Urbild der Statue war ein Tempelbild in Gold= elfenbeintechnik, das in den Kreis des Phidias gehört. Die Göttin trug einen großen Helm mit drei Büschen wie die Parthenos (Abb. 57), dazu am rechten Arm den Schild, in der Linken die Lanze. Für die gewand=

geschichtliche Betrachtung ist das Werk von großer Bedeutung. Wenn die Alkamenes-Aphrodite einem Jonier gehört, der Attiker geworden, so macht hier ein Attiker der jonischen Art Zugeständnisse. Der schwere Peplos hängt in den Steilfalten der Parthenos, mehr wie je ist der Bau des Körpers hinter dieser feierlichen Wand verborgen, daß nicht einmal die Schwellung der Brüste sichtbar ist. Aber im Gegensatz dazu tritt das rechte Bein hart aus dem Peplos, umhüllt von einem jonischen Chiton, der mit allen Kunstgriffen der xanthischen Nereiden durchmodelliert ist, nur verfeinert. Es ist, als fühlten wir unmittelbar die Kämpfe, die die zwei grundverschiedenen Anschauungsarten des Gewandproblems in der Seele des attischen Künstlers seit der Mitte des 5. Jahrh. geführt haben. Aber es ist der Anlauf zu den reifsten Lösungen des 5. Jahrh., den Giebelfiguren des Parthenon.

Abb. 62. APHRODITE UND EROS. Aphrodite, mit verschleiertem Hinterhaupt, lehnt sich an einen Pfeiler, Eros, knabenhaft, mit großen Flügeln, schmiegt sich an sie an, ihre Rechte auf seiner Schulter fassend.

Abb. 62. Terrakottaausdruck einer Tonform des 5. Jahrh. v. C. H. 0,10 m Bonn, Akademisches Kunstmuseum.

Die Blicke senken sich ineinander. Es ist die starke und doch gehaltene seelische Stimmung wie im Orpheusrelief (T. 283). In Gewand und Stil ist die Aphrodite den Tauschwestern des Parthenongiebels (T. 177) nächstverwandt. Sie geht auf eine Statue des phidiasschen Kreises zurück, von der kleine Kopien erhalten sind. — Aus den Leisten zu Seiten der Darstellung hat Studniczka erkannt, daß die Tonform zum Guß der Wangenklappe eines Bronzehelmes bestimmt war. Alkibiades führte den Eros als Schildzeichen; in seinem Sinne wäre dieser Helm geschmückt gewesen.

127. IRIS aus dem Westgiebel des Parthenon.
Parischer Marmor. H. 1,26 m. London, British Museum. Hiezu auch T. 168, 177.

Im Westgiebel des Parthenon stritten Athena und Poseidon um das attische Land. Ihre Gespanne stehen hinter ihnen, daneben eilen zwei Gestalten der Mitte zu, die Götterboten Hermes und Iris. Unser Torso ist die Iris. Große Flügel waren im Rücken angesetzt, die Rechte wird den Heroldsstab gehalten haben. — Dies ist die Läuterung der jonischen Gewandmanier zu klassischer Höhe. Die eilende Bewegung preßt den dünnen Stoff gegen die wunderbaren Glieder der Göttin, daß jede Schwellung und Wölbung sichtbar wird. Der Stoff aber hat einen Reichtum von Form und Bewegung in sich, der unerhört ist. Niemals ist die Natur so reich, so klar, von so wunderbarem Rhythmus und fließender Fülle. Dennoch ist nichts von den tausendfältigen Einzelheiten aufdringlich, sie ordnen sich alle der Gesamtheit unter. Es ist nicht leicht, diese Falten zu beschreiben. Sie sind teils scharfkantig, teils rundrückig; sie erheben sich plastisch und verfließen wieder, oft aber sind sie nur flach geschnitten oder graviert; bald liegen sie dicht wie gleichgeartete Geschwister nebeneinander, dann wieder kommen große glatte Flächen, die von ihnen umrahmt werden. Nichts ist nach einem Schema, das sich wiederholte. Wenn der Blick fortrückt, ist er jedesmal neugierig und überrascht, wie es weiter geht. Es wäre schwer, die Einzelheiten im Gedächtnis zu behalten, wie es etwa bei der Parthenos und wieder bei den Koren des Erechtheions mit einiger Übung gelingt. Ein Gewandstück dieses Stils zu kopieren, würde eine außerordentliche Anstrengung erfordern und nie vollkommen glücken.

Man hat gesagt, daß die Falten dieses Stils „wie in atemloser Hast“ geschaffen seien, und meinte, die Erklärung in dem Nachweis eines „laufenden Bohrers“ gefunden zu haben, mit dem lange Faltentäler besonders leicht herzustellen wären. Aber gerade das lebhafte kleine Faltengeriesel ist ausschließlich mit dem Meißel gearbeitet, und welcher Instrumente sich die Hand bedient, ist bei dieser genialen Intuition so gleichgültig wie das Fundament eines Bauwerks. Was das „atemlose“ Schaffen anlangt, so wird da der Schöpfer mit der Wirkung verwechselt. Gewiß sind diese Arbeiter mit einer unglaublichen Spannkraft am Werk gewesen, denn in jedem Meißelstrich ist ein Gedanke lebendig, eine gerade für diesen Zweck und diesen Augenblick geformte Anschauung. Auch rasch und mit dem glücklichen Fieber der Schöpferfreude werden sie gearbeitet haben. Aber „atemlose Hast“ des Schaffens ist das nicht. Wohl aber wird man selbst, je länger man diese Falten zu durchdringen sucht, in immer größere Erregung, ja in atemlose

Spannung geraten. Ein unerhörter Zwang des Miterlebens geht von ihnen aus. Und weil sie so mannigfaltig erscheinen, so wechselnd, so immer neu, kaum daß man den Blick weggewandt hatte, so wird die Betrachtung niemals ersättigt. Das aber ist die höchste Probe auf das Kunstwerk. Das letzte Geheimnis der Parthenonfrauen ist die ruhige Großheit bei aller überquellenden Fülle und Unruhe der Einzelheiten. Vielleicht kann ein Vergleich etwas sagen. Diese Werke sind wie das griechische Drama: voll bedrängender Fülle, voll der stärksten Spannungen, der höchsten Erregungen, aber als Ganzes von erhabener Ruhe, von großen, einfachen Umrissen. Die Kunst eint das Auseinanderstrebende und sich Bekämpfende zu höherer Notwendigkeit und geschlossener Einheit, zur Schönheit.

128. MÄDCHENSTATUETTE.

Marmor. H. 0,25 m. Athen, Akropolis.

Den Abglanz des Parthenonstils zu verfolgen bei Meistern, die im Banne der Großen stehen, ist höchst reizvoll nicht nur wegen der ungemeinen Höhe des Durchschnittskönnens, sondern weil da so viel liebenswürdige Bescheidung, so viel Takt in Bezug auf das Erreichbare und Angemessene waltet. Die kleinen Weihgeschenke wollen nicht die Monumentalwerke kopieren, sondern sie passen die großen Kunstmittel dem verminderten Maßstabe an. Wenn wir die Parthenonfrauen in höchster Erregung bewundern, können wir diese kleinen lieben. Wie fein ist das Figürchen unserer Tafel, wie zurückhaltend im Gewandeffekt, wie duftig und scheinbar flüchtig modelliert im Kopf. Das ist echt attische Grazie.

129. KARYATIDE VOM ERECHTHEION.

Pentelischer Marmor. H. 2,31 m. London, British Museum.

Die menschliche Gestalt als architektonischen Träger zu benutzen, ist ein Gedanke des Orients, aber erst die Griechen haben ihm durch die Form Unsterblichkeit gegeben. Seine klassische Lösung sind die gebälktragenden Mädchen am Erechtheion der athenischen Akropolis, die wir Karyatiden nennen mit einem durch Vitruv überlieferten Ausdruck, der ursprünglich Tänzerinnen im Dienste der Artemis von Karyai bezeichnete (vgl. T. 140). Die Athener nannten sie Korai, Mädchen schlechtweg. Sie trugen Kannen und Schalen in den Händen, Geräte für den Opferdienst. Unterhalb der Vorhalle des Erechtheions, deren Dach sie tragen, lag das Grab des mythischen Königs Kekrops; die Mädchen sind die Verkörperung der immer wachen Sorge für den Grabeskultus.

Wie beim Gerät (Ab. 40. 73), wird der menschliche Körper auch in den Ernst einer großen Architektur mit einer Freiheit und Leichtigkeit eingespannt, die in der Geschichte der Kunst nicht ihresgleichen hat. Die Karyatiden des Erechtheions sind nachgeahmt, niemals übertroffen worden. Die Hochrenaissance und der Barock versuchen wohl, von dem Grundgedanken loszukommen oder ihn zu steigern, indem sie die Gebälkträger mit strotzenden Muskeln, aufgeregten Gebärden, vor Anstrengung verzerrten Gesichtern sich gegen die Last stemmen lassen. Aber die Überzeugung, daß sie die Last wirklich zu tragen vermögen, wird dadurch eher gemindert. Die Mädchen des Erechtheions erfüllen ihre Pflicht ruhig, gemessen, sicher, ohne daß sie aufhören, freie Geschöpfe zu sein. Brunn hat fein bemerkt, daß man noch heute im Süden wandelnde Karyatiden sieht, die Mädchen, die den schweren Wasserkrug auf dem Haupte tragen. Damit die bewegliche Masse nicht spritzt, halten sie den Kopf in gleicher Höhe, indem sie die Hüfte beim Gehen stärker ausbiegen. So stehen auch die Karyatiden da, Fuß und Knie der einen Seite leicht vorgeschoben, Oberkörper und Kopf hoch aufgerichtet, Freiheit und Notwendigkeit in eins verschwistert.

Ihr Kleid ist der Peplos, dessen senkrechte Falten die tragenden Achsen verstärken. Aber wie ist das Wesen dieses Gewandes verändert! Nicht mehr die steife Wand, die alles verbirgt, sondern dünn wie ein Chiton schmiegt es sich gegen die Glieder, selbst am Standbein fühlt sich in den Faltentiefen die Rundung der Formen durch. Die jonische Art hat über den altdorischen Typus gesiegt. Dennoch will die Lösung hier nicht mehr so unwidersprechlich erscheinen wie an den Parthenongiebeln. Manches wirkt zu stark kontrastiert, so der glatte Oberschenkel gegenüber den Steilfalten. In anderem wird die Absicht zu deutlich, mit Gewandlinien die Körperformen zu umschreiben — am linken Unterschenkel, an der Brust. Auf dem bisherigen Wege konnte es nur der höchsten persönlichen Genialität gelingen, den vollen Ausgleich in dem Kampfe zwischen Gewand und Körperform zu finden. Leise kündigt sich in den Koren des Erechtheions das Schicksal dieses Gewandstils seit dem Ende des fünften Jahrhunderts an: er wird zur Manier, die weiter und weiter von der Natur abrückt und darum wohl übertrieben werden kann, aber nicht weiterentwickelt. Ein Einschnitt wie der am Ende der archaischen Kunst bereitet sich vor.

GEWANDSTIL DES 4. JAHRHUNDERTS V. C.

Wie für die nackte Gestalt (S. 36 r.), so bringen die ersten Jahrzehnte des 4. Jahrh. auch im Gewandproblem nicht gleich entscheidende Fortschritte. Der ‚jonische' Gewandstil verfällt einer Erstarrung, die ihn immer mehr von der Natur entfernt, aber seine glänzenden dekorativen Eigenschaften steigert. Von Timotheos, einem der Künstler des Mausoleums von

Halikarnaß, sind in Epidauros Werkstattfiguren vom Tempel des Asklepios erhalten, mit deren Hilfe ein Typus der Leda ihm zuzuschreiben ist (Abb. 63), an welchem die Pikanterien des Stils aufs äußerste getrieben sind: völliges Ankleben des dünnen Stoffes, scharfes Absetzen der Faltenrippen gegen das Nackte, lebhafter Wechsel zwischen hellen Flächen und tiefen Schattenfurchen, eine letzte Möglichkeit dieser Gewandanschauung.

Abb. 63. Leda mit dem Schwan. Römische Marmorkopie. Art des Timotheos (1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.) Ergänzt Hals und Kopf des Schwanes, kleinere Stücke an Armen und Gewand. Rom Kapitolinisches Museum.

Auch die phidiasische Gewandlösung erstreckt ihre Wirkung in das 4. Jahrh. hinein (T. 130), aber bei ihr kündigt sich das Wehen des neuen Geistes an. Gegen die Mitte des 4. Jahrh. tritt der neue Gewandstil fertig in die Erscheinung. Es wäre gegen alle Erfahrung, wenn er über Nacht entstanden wäre, doch können wir sein Werden bislang nur ungenügend übersehen. Genug, daß die neue Schönheit mit dem Namen eines der größten Meister dieser Epoche sicher verknüpft ist: des Praxiteles.

130. 186. Abb. 121. EIRENE UND PLUTOS von Kephisodot d. Ä.

Römische Marmorkopie nach Bronze. Pentelischer Marmor. H. 1,99 m. Ergänzt an der Göttin der r. Arm, die Finger der l. Hand, die Vase; an dem Knäbchen beide Arme, der l. Fuß, die vordere Hälfte des rechten, der Hals. Der Kopf alt, aber nicht zugehörig. Mit der im Piräus gefundenen Wiederholung der Knabenfigur wurde eine ergänzende Bronzenachbildung möglich. — Früher in Villa Albani in Rom, von Napoleon nach Paris gebracht, dort 1816 für die Münchner Glyptothek erworben.

Die Friedensgöttin ist Pflegerin des kleinen Gottes Reichtum. Das ist nicht frostige Allegorie. Eirene war Göttin so gut wie Nike und hatte am Staatsmarkt zu Athen einen 375 v. C. erneuerten Kult, für den vermutlich damals das Bild des Kephisodot entstand. Auf Münzen ist die Gruppe nachgebildet. Der kleine Plutos hielt ein Füllhorn (Abb. 121). Wärme und Innigkeit strömen aus diesem Werke. Wie das Haupt der göttlichen Pflegerin sich neigt, wie das Knäbchen ihr die Hand entgegenstreckt, wie die Blicke sich finden, das ist schlichte und liebliche Natur, stiller und einfacher als in der phidiasischen Gruppe von Eros und Aphrodite (Abb. 62). Es ist das einzige Mal in der Antike, daß der Madonnengedanke einen Ausdruck gefunden hat, der sich mit der neueren Kunst messen kann. Hier spricht die seelische Grundstimmung des 4. Jahrh., das weiche Mitfühlen, die milde Menschlichkeit. Die Gottheit hat die Unnahbarkeit verloren, sie ist selbst mit menschlichem Empfinden erfüllt.

In der körperlichen Erscheinung ist die breite Würde der älteren Zeit gewahrt. Der Bau der Göttin ist matronenhafter als an irgend einem Werke des 5. Jahrh., die Gewandung hat den feierlichen Ernst phidiasischer Kultbilder. Sie scheint auf den ersten Blick auch formal mit ihnen übereinzustimmen, und man hat sie deshalb ins 5. Jahrh. hinaufrücken wollen, indem man das neue Leben nicht erkannte, das sich hier zu regen beginnt. Denn im Vergleich mit der Lemnia (T. 120) ist das alte Gewandprinzip hier schon überwunden. Der Stoff steht überall in lebendiger Wechselbeziehung zu den Gliedern, er schmiegt sich weich und natürlich an die Brüste, folgt der linken Hüfte bis zum Tailleneinschnitt, umschmiegt ohne merkliche Aufdringlichkeit das Spielbein. Noch fühlt man nicht alle Zusammenhänge des Körperbaues. Aber in dem eigentlichen Problem, dem Verhältnis zwischen Körper und Gewand, kündigt sich bereits die größte Schöpfung dieser Epoche, der praxitelische Gewandstil an.

1 2 3 4 5 6

Abb. 64. Musenreliefs von Mantinea. Werkstatt des Praxiteles. Marmor. Höhe 0,98 m; Breite jeder Platte 1,35 m. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 64. MUSENRELIEFS VON MANTINEA.
Pentelischer Marmor. H. 0,98 m. Breite 1,36 m. Athen, Nationalmuseum.

Die Reliefs stammen von dem Sockel einer Kult≈gruppe von Apoll, Artemis und Leto, die Praxiteles in Mantinea errichtet hat. An ihrer Basis sah Pau≈sanias die Geschichte vom Marsyas, der sich vor den Musen mit Apoll in den musikalischen Wettstreit einläßt, was auf der dritten, hier nicht abgebildeten Platte dargestellt ist; die vierte mit drei weiteren Musen ist verloren.

Die Arbeit zeugt von einer leichten und sicheren Hand, die die Einzelheiten nicht eben fein ausarbei≈tet, sondern mit kräftigen und einfachen Strichen gibt, ähnlich wie an anderen Basisreliefs, deren Schmuck nicht von der Hauptsache ablenken soll. Anderseits erforderte die schwache Beleuchtung des Tempelinnern eine scharfe Heraushebung des Wich≈tigen. Wenn die Reliefs kaum von Praxiteles' eigener Hand sind, sondern Werkstattarbeit, so bilden sie doch eine unschätzbare Grundlage für das Wieder≈erkennen seiner Werke. Fast jede der Gestalten kehrt in der Großplastik wieder, sie haben auch eine starke Wirkung auf die Terrakottakunst, besonders die tanagräische des 4. und 3. Jahrh., geübt. Der Lieb≈reiz und die schlichte Natürlichkeit dieser Mädchen spricht für sich selbst.

131. ATHENA praxitelischen Stils.
Römische Bronzekopie. Lebensgroß. Neu der rechte Arm, der eine Lanze aufstützen müßte; große Stücke am Unterkörper, diese sehr gut ergänzt mit Hilfe von Marmor≈Wiederholungen. Die Augen waren einge≈setzt. Florenz, Museo Archeologico.

Die Göttin ist wieder ein jugendfrisches Mädchen wie in der myronischen Marsyasgruppe. Aber freier und leichter steht sie da, mit einem gewissen kecken Selbstbewußtsein und in der vollendeten Sicherheit natürlicher Grazie. Aber trotz allen menschlichen Reizes liegt in der solzen Haltung des Kopfes gött≈liche Hoheit. Die Gewandanordnung stimmt nahe überein mit der Muse 3 (Abb. 64). Der Chiton ver≈hüllt mit dichten, nicht regelmäßigen Falten die Un≈terschenkel. Das Himation ist um Oberschenkel und Hüften fest angezogen, sein Stoffüberschuß bildet unter der Brust einen faltenreichen Wulst und be≈deckt auch linke Schulter und Arm. Also völlige Ver≈hüllung. Aber wir empfinden den bei aller Schlank≈heit kräftigen Körperbau hindurch, denn die Hülle selbst beschreibt ihn gewissermaßen: die linke Hüfte ist durch die eingestemmte Hand betont, die Run≈dung der rechten Hüfte tritt frei heraus; vom Ansatz≈punkt der rechten Hüfte gehen Bogenfalten zur lin≈ken, zum Schenkelansatz, zum linken Knie. Das Knie ist nochmals durch die absteigende Steilfalte des Un≈tergewandes betont. So hat jede Falte, obwohl an≈scheinend ganz natürlich, ihren künstlerischen Zweck. Aber wir bemerken ihn erst bei genauerem Zusehen. Denn der Stoff spannt sich überall mit vollkommen≈ster Natürlichkeit. Meisterhaft ist, wie der große Querbausch den Tailleneinschnitt zu Gefühl bringt, indem er ihn verbirgt; wie dann der linke Arm durch das Gewand zugleich verborgen und gezeigt wird, wie sich die Ägis über die sanftgeschwellten Brüste legt. Dieser Stil ist unerschöpflich in Anpassungen an die Aufgabe. Aber seine Kunstmittel werden nicht im geringsten als solche empfunden, alles ist wie selbst≈verständlich. Hier endlich ist das alte, heißumrungene Problem tatsächlich gelöst: K ö r p e r u n d G e≈w a n d, b e i d e g l e i c h b e r e c h t i g t, s i n d e i n e E i n h e i t g e w o r d e n.

Abb. 65. F R A U E N S T A T U E von Aegion.
Pentel. Marmor. H. 1,69 m. Athen, Nationalmuseum.

Die Statue stand als Idealbild der Verstorbenen auf einem Grabe. Es ist griechische Arbeit, nicht ge≈nauer datierbar, wohl aus einem der letzten vorchrist≈

Abb. 65. Grabstatue von Aegion. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 66. Mädchen in der Gewandung der „kleinen Herkulanerin".

lichen Jahrhunderte. Der praxitelische Musentypus Abb. 64, Nr. 5 kehrt mit geringen Veränderungen wieder. Eine Wiederholung in Dresden war der erste Fund an der Stelle des alten Herculanum (zu T. 132).

Bei den älteren Gewandstilen wird man kaum in die Versuchung kommen, sie im Modell nachzuahmen. Für den jonischen wäre es ebenso unmöglich, wie bei den Parthenonfrauen, die Natürlichkeit des praxitelischen Stils aber scheint dazu zu verlocken. Denn das Bildchen **Abb. 66** habe ich zufällig im Handel gefunden. Es ist mit Geschick nach der ‚kleinen Herculanerin' gestellt, aber wie weit bleibt der Eindruck hinter dem Kunstwerk zurück! Die Natur gibt zu viel und zu Gleichwertiges. Der Künstler dagegen läßt fort, was nicht ‚spricht'. Er hebt einzelne Falten als Dominanten heraus, andere werden untergeordnet, andere ausgemerzt. So wird das oft besprochene „Auswählen", die Grundlage aller künstlerischen Verarbeitung der Natur, hier einmal durch Gegenüberstellung augenfällig.

132. FRAUENSTATUE AUS HERCULANUM.

Parischer Marmor. H. 2,12 m. Gef. mit zwei lebensgroßen Mädchenstatuen bei Portici zwischen 1706 und 1713 bei Grabung eines Brunnens, durch den man die Stelle des i. J. 79 n. C. mit Pompeji zugleich verschütteten Herculanum auffand. Zuerst im Besitz des Prinzen Eugen von Savoyen, 1736 von König August III. von Sachsen für 6000 Taler erworben. Dresden, Skulpturensammlung.

Das ausgezeichnet erhaltene Werk stellt eine römische Dame dar, in jener völlig idealisierten Auffassung, die die erste Kaiserzeit von den Griechen übernahm. Es ist nichts weiter als die Nachbildung eines Werkes des 4. Jahrh., höchstens daß der Kopist mehr

kleine Zwischenfalten in die Hauptflächen gebracht hat, dem römischen Geschmack zu liebe, der an die stoffreiche Toga gewöhnt ist. Im Kopf hat man lysippische Züge zu finden geglaubt, in der Tat sind Augen und Mund dem Apoxyomenos verwandt. Obwohl wir sonst nichts von dem Gewandstil des Lysippos wissen, ist die Zuweisung glaublich, denn innerhalb der Grundgedanken des praxitelischen Stils ist hier eine Größe und Hoheit des Ausdrucks erreicht, die der praxitelischen Kunst nicht eignet. Es ist eine Steigerung der menschlichen Erscheinung innerhalb der menschlichen Sphäre, keine Göttin sondern eine hohe Frau. Das aber wäre im Sinne Lysipps, den Menschen und Heroen mehr interessieren als Götter.

An die Schönheit und Vornehmheit dieser Gestalt anknüpfend hat Winckelmann sein berühmtes Wort von der edlen Einfalt und stillen Größe geprägt, als er in seiner Erstlingsschrift dem Barockgeschmack seiner Zeit den Krieg erklärte.*) Noch ehe er Rom gesehen, empfand er in den drei herkulanischen Frauenbildern einen Gipfelpunkt der alten Kunst. „Die Draperie der Vestalen" — für die er sie hielt — „ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größten Parthien, und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Contur des Nackenden zu verstecken. Wie wenig neuere Meister sind in diesem Teile der Kunst ohne Tadel!"

133. POLYHYMNIA aus der Nachfolge des Praxiteles.

Marmor. Lebensgroß. Ergänzt Nase, Unterlippe, Stücke am Kranz und am Mantel. Gef. 1774 in einer antiken Villa bei Tivoli mit sechs anderen Musenstatuen. Rom, Vatikan, Saal der Musen.

Die graziöse Gestalt gehört zu einer Gruppe von Musen aus hellenistischer Zeit. Sie zeigen die reine Fortbildung praxitelischer Gedanken, unsere „Polyhymnia" ist eine nachgeborene Schwester der Mantinea-Muse Abb. 64 Nr. 5, und der kleinen Herculanerin (vgl. Abb. 65). Jedoch ist die Dichtigkeit des Stoffes vermindert, das feine Gewand schmiegt sich wieder enger an die jugendlichen Glieder, ähnlich den jonischen Mädchen des 5. Jahrh. (T. 121). Aber welcher Unterschied der Wirkung! Bei der Muse ist nicht der leiseste Zug von Gewolltem, man meint: so m u ß es aussehen. Dennoch ist das Ausspannen der Falten zwischen den tektonischen Punkten des Körpers kunstvoll überlegt. Ein feines Liniensystem strahlt von der linken Hüfte aus, die rechte Hüfte ist durch einen Faltenstern betont, der allerdings etwas absichtlich unter den linken Unterarm geschoben erscheint. Vom linken Unterarm hängen ‚tote' Falten herab, deren Fülle den schlanken Bau der Glieder reizvoll hebt.

134. STATUE EINER DICHTERIN.

Römische Marmorkopie. H. 1,44 m. Ergänzt r. Arm, l. Hand mit dem Globus, vorderer Teil des l. Fußes, Stücke am Gewande. Gef. 1874 in Villa Caserta in Rom, beim sog. Odeon des Mäcenas. Rom, Konservatorenpalast.

Diese jungfräulich Schlanke ist keine Muse, wie der Ergänzer annahm, sondern nach den verschnürten Sandalen und dem Häubchen eine Sterbliche, nach der Buchrollenkapsel neben dem Fuß eine Dichterin. Stütze und Ansatzspuren über der linken Hüfte machen wahrscheinlich, daß sie eine Lyra trug, in der Rechten dann das Plektron. Die Züge des Gesichts sind idealisiert, in Körper- und Kopfhaltung ist etwas Frisch-natürliches, Individuelles. Den Mantel trägt sie als einziges Kleidungsstück, eine „Idealtracht des täglichen Lebens", ähnlich wie bei der Sophokles-Statue des Lateran. Die Gestalt, der vorigen Muse verwandt, muß in der zweiten Hälfte des vierten oder im dritten Jahrhundert entstanden sein. Aus dieser Zeit sind von Kephisodot d. J., dem Sohne des Praxiteles, Bilder der Myro von Byzanz und der Anyte von Tegea überliefert und sie könnte wohl eine von diesen sein. Der praxitelische Charme hat schon jene kleine Steigerung ins Pikante, die an den Venusgestalten der nachpraxitelischen Zeit wieder begegnet (T. 156).

HELLENISTISCH.

135. GÖTTIN, vielleicht Kore (Persephone).

Marmor. Ueberlebensgroß. Ergänzt rechter Fuß, beide Arme, Nasenspitze. Rom, Kapitolinisches Museum, im Zimmer des Sterbenden Galliers.

Das Monumentale, das mit der lysippischen Herkulanerin in die praxitelischen Grundideen kam, steigert sich in der hellenistischen Zeit. Auf den ersten Blick erscheint diese Gestalt stärker verhüllt. Dennoch sind die tektonischen Punkte entschieden betont: gegen die linke Hüfte laufen die Linien zusammen; die rechte Rumpfhälfte ist zwar verdeckt, aber das Vortreten des Spielbeins läßt dessen Ansatzpunkt erraten; das rechte Knie bekommt durch zwei scharfe Falten eine Betonung, oben und unten sind die Körperformen durch das Anliegen des Chitons sichtbar. Es ist die Einheit der Erscheinung von Körper und Gewand wie bei Praxiteles. Aber etwas Neues ist hinzugekommen: der Kontrast von Hell und Dunkel. Der massige Stoff um die Körpermitte einerseits, die schmiegsamen Falten des Untergewandes anderseits sind ihrer Struktur nach stärker unter

*) „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" 1755. Winckelmanns Werke, Donaueschinger Ausgabe I, S. 25 ff.

sich verschieden als bei der Athena (T. 131) und der Herculanerin (T. 132), mehr noch in den künstlerischen Werten: das Obergewand ist flächig, schwach durch Faltenrippen gegliedert, von flachen Rillen durchzogen, die durch das Zusammenlegen sich dem Stoffe eindrücken. Das Untergewand hingegen ist zerschnitten von tiefen Faltentälern, die einen raschen Wechsel von Hell und Dunkel bilden. Neben die ruhigen Flächen der Mitte tritt oben und unten das unruhige Wechselspiel der Lichtwerte. Das ist der Geschmack der hellenistischen Zeit, eine aufgeregte Grundstimmung, dem modernen Barock nicht unähnlich. Trotzdem behält die Gesamterscheinung vollkommene Ruhe. Niemals hat die Antike in der bekleideten Standfigur die Erregtheit der Umrisse, die zappelnden Gesten und verschrobenen Stellungen des Barock. Solches wäre unvereinbar mit den reinen Linien der griechischen Architektur, mit der die Statue stets in irgend einem Zusammenhang ist. Daher wird alle Erregtheit innerhalb des geschlossenen Konturs zusammengedrängt. Ähnliche Frauenfiguren wie die kapitolinische sind in Pergamon aus der Glanzzeit des Attalos und Eumenes (Ende des 3. und Anfang des 2. Jahrh. v. C.) gefunden worden. Vielleicht ist sie eine Originalarbeit jener Epoche. Unzweifelhaft ist eine Göttin dargestellt. Da der Kopf trotz der vollen Formen des Körpers etwas Jugendliches hat, so ist es wahrscheinlich Persephone, die immer mädchenhafte Gattin des Unterweltsgottes Hades, die als Tochter der Demeter im Kult schlechtweg Kore, das Mädchen, hieß.

Eine überraschende Verknüpfung bietet sich mit den Anfängen. Die archaische Zeit ging von zwei verschiedenen Grundanschauungen aus, indem sie den Körper entweder flach oder zylindrisch auffaßte (Abb. 50, 51, S. 75). Bei allen Fortschritten bleiben diese Gegensätze. Der Rumpf der kapitolinischen Göttin läßt sich völlig in einen Zylinder einbeschreiben und über dem Boden biegt das Gewand genau so aus wie an der Hera des Cheramyes. In den praxitelischen Typen dagegen (besonders deutlich T. 131) bildet eine einzige Fläche die Vorderansicht. „Ältestes bewahrt mit Treue ...“

Abb. 67. Sog. PUDICITIA.

Marmor. H. 2,08 m. Ergänzt Kopf, rechte Hand, Teile am Gewand und den Zehen. Rom, Braccio nuovo des Vatikan.

Auch dieser Gewandtypus war wie die Herkulanerin beliebt für Frauenporträts. Die moderne Benennung Pudicitia umschreibt nicht übel die Stimmung, die ganz aus Reserviertheit und Distanzgefühl besteht. Die hellenistischen Kunstmittel sind aufs Äußerste getrieben. Der Kontur ist völlig geschlossen, man könnte das Ganze in einen Kegel beschreiben, im Innern dagegen lebhaftes Linienspiel, das sich vom Kopf strahlenförmig nach unten verbreitert. In aparter Weise steht dieser Faltenbau im Dienst eines hellenistischen Körperideals, das in Terrakotten und auf pompejanischen Wandgemälden häufig ist: größte Schmächtigkeit des Oberkörpers bei starker Ausladung der Hüften (**Abb. 71**). Der Künstler hat das

Abb. 67. Sog. Pudicitia. Idealporträt einer Römerin (Kopf neu), nach hellenistischem Vorbild. Rom, Vatikan.

so weit getrieben, daß die rechte Schulter und Brust fast zu fehlen scheinen, gewiß kein „Verhauen“, sondern die hartnäckige Durchführung des Grundgedankens. Verstärkt wird das durch den langen dreieckigen Gewandzipfel vor der Körpermitte, der den Blick nach oben zusammenzieht. Man empfindet wieder stärker die künstlerische Konstruktion. Auf der Höhe jener schlichten Natürlichkeit der praxitelischen Frauenbilder hat die Kunst sich nicht lange gehalten. Schon bei der breiten Pracht der kapito-

linischen Göttin ist viel Absicht, die Pudicitia schon ein artistisches Kunststück. Die praxitelischen Frauen dürfen sich bewegen, ohne daß wir für die Grazie ihrer Erscheinung besorgt werden. Bei der Pudicitia wird die geringste Verschiebung das ganze schöne System umwerfen. So erscheint sie als Endpunkt einer Entwicklung, die von der praxitelischen Art ihren Anstoß erhielt, aber durch Steigerung der Effekte, malerische Häufung der Stoffmassen und pathetische Stimmung sich weit von ihrem Ausgangspunkte entfernt. Da der Typus auf kleinasiatischen Grabsteinen des 2. Jahrhunderts v. C. als Bild der Verstorbenen häufig benutzt ist, so wird er in jener Zeit und Gegend entstanden sein.

136. 261.Abb.68. DAS MÄDCHEN VON ANTIUM.

Parischer Marmor. Rechte Schulter und Kopf besonders gearbeitet aus Marmor von feinerer Sorte. H. 1,70 m. Gef. in Antium in einer Villa der ersten Kaiserzeit. Die Statue stand auf einer aufgemauerten Basis in einer Nische. Im Dezember 1878 schwemmte das Meer in einer stürmischen Nacht den Schutt fort, der davor lag. Die Statue war zuerst in Anzio in der Villa Sarsina des Fürsten Chigi. 1909 erwarb sie der italienische Staat für 450.000 Lire. Rom, Thermenmuseum.

Das Werk ist eines der persönlichsten, das aus der Antike erhalten ist. Es läßt sich weder im Gegenstand noch Stil in eine Typenfolge einreihen. Dennoch können wir die Entwicklungslinie bestimmen, auf der es liegt. Die Naturnähe des Praxiteles ist Voraussetzung, so sicher keine Spur von dem besonderen Stil des Meisters vorhanden ist. Vielmehr stellt sich die Statue zu den hellenistischen Werken, die in Häufung der Stoffmassen die Licht- und Schattenwirkung steigern. Auch in der Komponierung auf das Rund (Abb. 68) steht es ihnen nahe. Überraschend ist der Rhythmus der Gewandung, der nichts von der gewohnten Schönheitslinie enthält, sondern lauter unruhige, ja sich widerstreitende Elemente. Der untere Umriß der linken Körperseite wirkt zerfetzt, willkürlich scheint das Licht- und Schattenspiel in den hängenden Falten um das Standbein, sonderbar schneiden sich über der Mitte des Gürtels die Linien in spitzen Winkeln. Das kleine Obergewand ist um rechte Hüfte, Rücken und linke Schulter wulstig und wirr zusammengedreht. So besteht das ganze Gewand eigentlich aus lauter Dissonanzen, ist „häßlich", wenn man den rhythmischen Schönheitskanon vor Augen hat. Aber dies ist Absicht eines hochbedeutenden Künstlers, sei es auf Grund seiner eigenen Natur, sei es zur Charakterisierung der dargestellten Person. Mit dieser haben wir uns daher zunächst zu beschäftigen.

Ein hochgewachsener Körper mit kräftigen Beinen

Abb. 68. T. 136. Das Mädchen von Antium.

und derbknochigen Füßen; Arme mit tüchtiger Muskulatur; eine feste, energisch modellierte Schulter. So konnte die Meinung entstehen, daß es ein männliches Wesen in Frauengewandung sei. Die schwach entwickelte Brust scheint zu der sonstigen gesunden Natur dieses Mädchenkörpers nicht gut zu stimmen, während anderseits die Antike häufig die männlichen Brustmuskeln auffallend stark wölbt, so daß z. B. die Apollonstatue der Münchener Glyptothek fälschlich den Namen „Barberinische Muse" erhielt. Auch am Kopf mit seiner besonderen Haartracht bleiben die Zweifel. Der volle Hals jedoch mit den weichen Einschnürungen (T. 261) spricht für Weiblichkeit, und in der Gesamterscheinung ist ein männlicher Körper mit so breitem Becken und massig entwickelten Hüften (Abb. 68) unmöglich. Es ist eine Virago mit schwach entwickelter Brust, was bis zu einem gewissen Grade dem Zeitgeschmack entspricht, hier aber bedeutungsvoll sein muß.

Auf dem linken Arm ist eine flache Schüssel, wie sie beim Opfer benutzt wird, darauf sind noch ein Lorbeer- oder Ölbaumzweig, eine Schriftrolle oder heilige Binde, zwei kleine Löwenfüßchen von einem Kästchen oder Kohlenbecken für Weihrauch. Die Haltung des Mädchens ist lässig und wie selbstvergessen. Der linke Ellenbogen stützt sich zur Erleichterung auf die Hüfte, das rechte Bein wird nachgeschleift. Wegen des ansteigenden Umrisses der Statue ist vermutet worden, daß rechts ein Priester oder ein Altar ihn abgeschlossen habe. Aber bei dem eigentümlichen Wesen der Dargestellten scheint der gewissermaßen unvollendete Umriß ein Mittel mehr zur Charakterisierung. Man würde sich mit der Deutung auf eine Opferdienerin zufrieden geben, wie sie auf Wandgemälden häufig sind, wenn nicht die Stimmung der Statue den Eindruck des Ungewöhnlichen erweckte. Ein „kräftiges Landmädchen" im Tempeldienst dürfte kaum so vernachlässigt in Tracht und Frisur seine Pflicht erfüllen. Dies Mädchen tut sie gewissermaßen mechanisch, innerlich scheint sie von starken Gedanken bewegt, nicht nur in diesem Augenblick, sondern ihr Leben hindurch. So hält sie nichts auf schönes Raffen des Gewandes, sondern hat den Chiton achtlos an der linken Hüfte unter den Gürtel geschoben, damit er den Schritt nicht hindert, und das Obergewand fest umgelegt, nur damit es aus dem Wege ist. Das Haar, schmucklos nach vorn gestrichen, ist über der Stirn nachlässig in eine Schleife geschlungen, alles Züge von Selbstvergessenheit. So wird diese bedeutende Gestalt eine jener Jungfrauen sein, die in Mythos und Geschichte als Seherinnen eine Rolle spielen: eine Sybille, Pythia oder Kassandra. Zu diesen starkgeistigen Frauen passen am ehesten die herben und männlichen Züge der körperlichen Erscheinung. Ein Hauptcharakterzug der Kassandra ist, daß sie die Liebe, sogar eines Gottes, verschmäht. Allerdings würden wir im Kopfe mehr Leidenschaft, mehr überlegene Intelligenz erwarten, und das letzte Wort über die geheimnisvolle Statue ist noch nicht gesprochen.

Der Künstler ist in der Nachfolge des Lysipp zu suchen (zu T. 261). Furtwängler hat an die Statue des Lysippschülers Phanis erinnert, welche kurzweg die „Opfernde" hieß, die aber wohl eine Gestalt des Mythus gewesen sein kann. Jedenfalls lebt in dem Mädchen von Antium der leidenschaftliche Natursinn des Lysipp weiter, nur daß dem Schüler die vornehme Ruhe des Meisters fehlt. In seinem herben Realismus spricht er sich, wie schon eingangs gesagt, persönlicher aus als irgend einer in der Antike.

137. POLYHYMNIA DES PHILISKOS VON RHODOS.

H. 1,50 m. Ergänzt Kopf, Hals, rechte Hand mit einem Teil des Unterarms, linke Hand, linker Fuß, Stücke am Gewand. Der Kopf muß geradeaus blicken nach Ausweis einer verkleinerten Wiederholung. Gef. bei Frascati. Berlin, Staatl. Museen.

In Rom stand bei dem Porticus der Octavia eine Musengruppe des Künstlers Philiskos von Rhodos, der im dritten Jahrhundert v. C. lebte. Es ist wahrscheinlich, daß mehrere Gestalten der Gruppe auf dem Relief des Archelaos von Priene mit der Vergötterung Homers kopiert worden sind, darunter der Typus dieses angelehnten Mädchens. Die Komposition wird erst richtig, wenn der Kopf geradeaus blickt. Aller Ausdruck ist in die schöne Rückenlinie gelegt, die zarten organischen Formen fühlen sich durch die Hülle hindurch. Überraschend ist das Eigenleben des Gewandes bereichert. Durch das schleierartige Obergewand zeichnen sich außer Arm und Schulter an der Hüfte auch die Längsfalten des derberen Untergewandes ab, so daß ein Spiel dreifach sich mischender Formwerte entsteht. Dagegen hängen die Falten zwischen dem zurückgesetzten Bein und dem Stamm nur „leer" nach der eigenen Schwere, eine Kontrastwirkung wie bei der praxitelischen Polyhymnia (T. 133). Im übrigen lehrt der Vergleich, wieviel raffinierter und komplizierter der jüngere Stil ist.

138. TÄNZERIN.

Parischer Marmor. H. 1,25 m. Ergänzt der linke Fuß. 1874 aus Rom erworben. Berlin, Staatl. Museen.

Eine Tänzerin in prachtvollem Kontrapost der Glieder, auf den Zehen schreitend, die Hüfte herausgedrängt, den Oberkörper herumgeworfen. Die Arme standen vom Körper ab, der linke Unterarm war gegen den Kopf zurückgebogen. Man hat ihr Doppelflöten in die Hände geben wollen, doch scheint dafür die Bewegung zu gewaltsam. Glaublicher sind Krotalen, die kastagnettenartigen Klappern, deren der

Kopist ein Paar an den Stamm gehängt hat. Ihr harter, scharfer Ton stachelt und begleitet die ruckweise Wirbelbewegung des Körpers. Über den Stil vgl. T. 139.

139. Abb. 69. NIKE VON SAMOTHRAKE.

Parischer Marmor. Höhe des Erhaltenen gegen 2 m. Gef. 1858 im Heiligtum der großen Götter auf Samothrake. Paris, Louvre.

Die Statue war als Weihgeschenk, den „Großen Göttern" von Samothrake als Beschützerin der Seefahrt dargebracht. Die Siegesgöttin steht auf dem Vorderteil eines Schnellseglers. Mit weiten Schritten eilt sie zum Bug, erhebt die Trompete und verkündet der Welt den Sieg. Im Arm hält sie ein leichtes Holzkreuz, das Abzeichen des Admiralschiffs. Der alte fromme Gedanke, daß Nike, vom Himmel herabschwebend, im Namen des Zeus den Sieg verleiht, ist ins Menschliche, ja Prahlerische gewandelt, aber der Wurf des Ganzen ist großartig. Die gleiche Komposition findet sich auf Münzen des Demetrios Poliorketes bald nach 306 v. C. Doch hat die Statue von Samothrake, entgegen der früheren Annahme, aus historischen und stilistischen Gründen nichts damit zu tun. Sie ist vielmehr die späthellenistische Umbildung jenes Typus, der in älterer Stilisierung jetzt durch eine Statue aus Kyrene bekannt ist.

Abb. 69. Nike von Samothrake, Ergänzungsversuch (T. 139)

Die Tänzerin und die Nike sind in ihrer Grundauffassung wesensverwandt. Sie stehen der praxitelischen Art fern. In ihnen lebt der Geist der Nereiden von Xanthos und der Paioniosnike (T. 121—123) wieder auf, aber in verschiedener Weise. Bei der Tänzerin folgt das Gewand rieselnd und umzirkend der Körperbewegung, aber es ist abstrakt, nur als Rhythmus gesehen; man kann es nicht ablösen. Das Werk gehört in den Anfang der hellenistischen Zeit. Um die mächtigen Glieder der Nike schmiegt sich das Untergewand wie ein Schleier, der in tausend feinen Fältchen seinen seidigen Stoffcharakter offenbart, so daß man ihn abheben könnte. Das auf das Bein herabgeglittene Obergewand begleitet nicht, sondern hemmt schwer schleppend die Bewegung, und seine sich kreuzenden Rhythmen zerschneiden den Körper. Wie das Ganze in ein heftiges Widerspiel von Licht und Schatten zerschnitten ist, so vibriert jede Fläche von zahllosen gleitenden Lichtern. Das bedeutet gegenüber dem hausbackenen Typus von Kyrene künstlerisch eine völlige Neuschöpfung, die einzig in ihrer Art ist. Wir haben sie nach allem ans Ende der hellenistischen Zeit zu setzen. In dieser Nike flammt die jonische Leidenschaft und Kühnheit ein letztes Mal feurig auf.

140. DREI KARYATIDEN AUF DER AKANTHOSSÄULE.

Pentelischer Marmor. H. etwa 2 m. **Abb. 70.** Ergänzungsskizze von K. Reichhold. Der Schaft müßte ein Glied mehr haben. Unten sind die Scheiben und der Wulst fortzudenken und eine Basis von drei abgetreppten Rundstufen zu ergänzen. H. des Ganzen etwa 12 m. — Abb. 70 am Schluß des Bandes.

Das delphische Heiligtum liegt an einem steilen Abhang, so daß die heilige Straße in scharfen Wendungen zu der Terrasse des Apollontempels emporführt, wodurch die Raumverhältnisse für monumentale Weihgeschenke schon früh durch Überfüllung ungünstig geworden waren. Man bevorzugte daher hohe Pfeiler oder Säulen. Eine besonders hübsche Erfindung ist der gerippte Pflanzenstengel mit Ringen von breiten Blättern des Akanthos (Abb. 70), wie er teils als Träger von Dreifüßen, teils architektonisch verwendet seit dem Ende des 5. Jahrhunderts bis in die römische Kaiserzeit vorkommt. Das delphische Stück trägt drei Mädchen, die, um einen dünneren Schaftteil gestellt, die Arme in leichtem Tanzschritt heben und senken. Dies sind die wirklichen Karyatiden (S. 89), lakonische Mädchen, wie sie im kurzen Röckchen mit der Schilfkrone auf dem Haupt zu Karyai im Dienste der Artemis tanzten. Der attische Bildhauer Kallimachos hat ihnen gegen Ende des 5. Jahrhunderts die klassische Gestaltung gegeben, in der sie fortleben. In dem delphischen Werk stehen sie unter dem (uns verlorenen) bronzenen Dreifuß, der das Weihgeschenk bildet, nicht eigentlich als Tragende, was der Tanzbewegung widersprechen würde, sondern als lebendiger Schmuck. Aber es wird begreiflich, daß von solcher und ähnlicher Verwendung an Pfeilern das Wort Karyatide zur Gattungsbezeich-

nung tragender Frauengestalten werden konnte.

Zeit und Anlaß dieses Weihgeschenks sind unsicher. Zuletzt hat Pomtow seine Stiftung durch den spartanischen König Agis für den Sieg über die Eleer 400 v. C. zu erweisen versucht. Aber die Marmorarbeit verbietet, es früher als ins 3. Jahrhundert v. C. zu setzen. In eigentümlich trockener Art sind die dünnen Falten des Chitons rillenartig gebildet, mit leichten Rauheiten und Knickungen, jedoch ohne die Flottheit etwa des Parthenonstils oder den weichen Charme attischer Grabreliefs des 4. Jahrhunderts. Eine zeitlich gesicherte Parallele bietet dagegen die in Rhamnus in Attika gefundene Themisstatue des Chairestratos, der nach den Charakteren seiner Inschrift im 3. Jahrhundert v. C. lebte. Seine trockene Routine in der Einzelform ist für die attische Kunst der hellenistischen Zeit bezeichnend. Aehnlich sind an den, übrigens aus attischem Marmor gearbeiteten Karyatiden schöne Idealformen, aber mit glatten und etwas leeren Flächen, dazu ein leichtes süßes Lächeln um den Mund, jedoch kein ursprüngliches Leben und eigenes Temperament. Das leblos und nüchtern stilisierte Haar widerspricht allein schon der Ansetzung in ältere Zeit. Die attische Kunst ist akademisch geworden. Sie behauptet den alten Ruhm durch ihre unübertreffliche Grazie. Aber Neues trägt sie zur hellenistischen Entwicklung nicht bei, und gegenüber der leidenschaftlichen kleinasiatischen Kunst vertritt sie wieder das wohltemperierte Mittelmaß. Legt man einerseits die xanthischen Nereiden neben die Parthenonfrauen, anderseits die Nike von Samothrake neben die delphischen Karyatiden, so haben wir eine Gleichung. Das stürmische Feuer der Jonier ist bei den Attikern gedämpft zu ruhiger Schönheit oder stiller Grazie. So wiederholen sich in der jüngeren Zeit im wesentlichen die Verhältnisse der älteren. Künstlerische Grundcharaktere sind bleibend.

141. ORESTES UND ELEKTRA.

Marmorgruppe. H. 1,44 m. Neapel, Museo Nazionale.

Der Jüngling ist uns aus der Kopie des Stephanos, Schülers des Pasiteles, bereits bekannt (T. 41). Mit ihm ist eine Frau vereinigt, die den Arm traulich um seine Schultern legt, und in ihrer machtvollen Körperlichkeit als die ältere, bedeutendere der beiden erscheint. Die Bezeichnung als Orest und Elektra, wenn auch nicht beweisbar, trifft den Stimmungsgehalt der Gruppe sehr gut. Die Vereinigung der beiden Geschwister erscheint ungezwungen und sinnvoll. Aber auch die Frau ist nichts weiter als die Kopie einer Einzelstatue, deren ursprüngliche Abmessungen der Künstler nicht ändern mochte, so daß er den Boden unter ihren Füßen um einiges höher machen mußte. Ihr Gewandstil weist auf das Ende der hellenistischen Zeit. Der Kopf jedoch ist einem älteren Werk entnommen, dem Apollon aus Pompeji (T. 43), wobei nur die Schulterlocken fortblieben. Die Herbheit dieser männlichen Züge wirkt zur Charakteristik der leidenschaftlichen und kummervollen Elektra mit. Es ist erstaunlich, daß dies äußerliche Verfahren ein so glückliches Endergebnis haben konnte; es spricht für die Kraft der griechischen Typik. In anderen ähnlich entstandenen Gruppen ist der Erfolg allerdings nicht so günstig (Gruppe von Ildefonso in Madrid, „Orest und Pylades" im Louvre).

Abb. 71. Mädchenstatue Colonna. Römische Marmorkopie eines späthellenistischen Werkes. H. 1,75 m. Ergänzt: Nase, Hals, Kinn, Unterlippe, Mantelstück auf der r. Schulter, r. Unterarm und Hand mit Rolle, l. Unterarm mit Hand, Mantel und Flöte. Rom, Palazzo Colonna.

Das Gewandmotiv der Elektra findet sich wieder bei dem Kolossalbild der „Flora Farnese" in Neapel, der Statue Colonna (**Abbildung 71**) u. a. An ihnen ist die Gewandidee der Aphrodite des Alkamenes (Tafel 124) durch das pikante Motiv der tiefen Gürtung

bereichert und in einen neuen Geschmack umgesetzt. Daß es der der späthellenischen Zeit ist, verraten an der Statue Colonna der etwas süße matte Kopf, die überbreiten Hüften bei sehr schmächtigem Oberkörper, das Schmiegsame und Gezierte der Haltung. Das Gewand wirkt durch die belebte Oberfläche, besonders um den Gürtel, fast so seidig wie bei der Nike von Samothrake (T. 139). Neben dieser leidenschaftlichen Schöpfung ist das Mädchen Colonna ein anderer Endpunkt der altjonischen Gewandauffassung innerhalb einer lieblich-süßen Stimmungssphäre.

Der Künstler der Elektra hat das Gewandmotiv auf einen Körper des breitbrüstigen älteren Ideals übertragen und die feineren Reize der Oberflächenbewegung beizubehalten nicht vermocht oder nicht für gut befunden. Er ist ein Eklektiker wohl der augusteischen Zeit, mit der der Klassizismus seine Herrschaft antritt.

KURZBEKLEIDETE FRAUEN

Im aristokratischen Dorerstaate Sparta hatte Lykurg auch für das weibliche Geschlecht die gymnastische Erziehung eingesetzt. Die Mädchen trugen in der Palästra den kurzen Chiton wie die Männer, aber dicht unter der Brust gegürtet; so tanzten sie auch in Karyai zu Ehren der Artemis (T. 140). Die Tracht wurde das Abzeichen für die Jägerin Artemis selbst, für die Götterbotin Iris, für die kriegerischen Mannweiber die Amazonen. Religion und Kunst schöpften aus dem Leben und gaben ihm die zur Anschauung geformten Ideale als Vorbild der Jugend zurück.

142. WETTLÄUFERIN.

Römische Marmorkopie nach Bronze. H. 1,56 m. Neu Spitze der Nase, beide Arme von der Mitte der Oberarme an; der r. Arm ungefähr richtig ergänzt; der l. Unterarm war nicht gehoben, sondern ging schräg abwärts, wie der Rest einer Stütze beweist. Rom, Vatikan, Galleria dei Candelabri.

Pausanias beschreibt die Tracht der Wettläuferinnen am Herafeste in Olympia folgendermaßen: „Das Haar hängt ihnen lose herab, der Chiton reicht bis etwas oberhalb des Kniees; die rechte Schulter bis unter die Brust lassen sie sichtbar". Danach ist die Statue des Vatikan die Nachbildung eines olympischen Siegerbildes, wenn auch Pausanias nur von Gemälden spricht, die die Siegerinnen an den Säulen des Heratempels aufhängten. Jedenfalls kann die Haltung nicht anders gedacht werden, als der Augenblick vor dem Ablauf. Der Körper legt sich leicht vornüber, der rechte Fuß stemmt sich auf die Ablaufschwelle, es ist die Bereitschaft wie im Tübinger Hoplitodromen (T. 89), nur im Ausdruck gehaltener, wie es sich für Mädchen ziemt.

Das Original muß in der Epoche des strengen Stils um 470 v. C. im dorischen Kreis entstanden sein. Gewand und Haar sind ganz schlicht angelegt und einfach gewellt. Die Stirn ist niedrig, die Wangen glatt, das Kinn kräftig. Das Mädchen wird kaum viel älter sein als vierzehn, die Brüste sind erst schwach entwickelt, aber die Schenkel rund und stark. Die Gebundenheit und Strenge der künstlerischen Mittel steht in wunderbarem Einklang mit der Herbheit des jugendlichen Körpers.

143—145. DREI AMAZONEN.

Marmorkopien nach Bronzeoriginalen. **143: Rom, Kapitolinisches Museum.** H. 1,84 m. Ergänzt r. Arm, l. Unterarm, Hand mit Gewandende, Spitze der Nase, kleinere Teile. **144: Berlin, Museen.** H. 2,02 m. Ergänzt Basis, Pfeiler, Füße, l. Unterarm, r. Arm. **145: Aus Villa Mattei.** Rom, Vatikan, Galleria delle Statue. H. 2,11 m. Ergänzt beide Arme, Hals; Kopf alt, gehört aber zu einer Kopie des kapitolinischen Typus T. 143.

Im Heiligtume der Artemis zu Ephesos standen vier Amazonenstatuen, von denen Plinius berichtet, daß sie „im Wettstreit" von Phidias, Polyklet, Kresilas und Phradmon gemacht seien. Bei einer Abstimmung der Künstler, welche Statue jeder nächst der seinen für die beste halte, habe Polyklet den Preis davongetragen, dann folgten Phidias, Kresilas, Phradmon. Daß drei oft kopierte Amazonentypen des 5. Jahrhunderts, die einander sehr ähnlich sind, die ephesischen Statuen nachbilden, ist bestätigt worden durch eine in Ephesos auf einem dekorativen Relief gefundene Nachbildung der Berliner Amazone. Die Sage erzählt, daß die Amazonen sich verwundet aus der Schlacht in das Heiligtum der Artemis flüchteten als die Ersten, die das berühmte Asylrecht des Tempels in Anspruch nahmen. Die Statuen sind monumentale Zeugnisse für dieses wichtige Recht, und wurden wohl von der Priesterschaft selbst errichtet, nicht als Weihgeschenke Privater. So versteht man, wie die klangvollsten Namen des 5. Jahrhunderts hier vereinigt sind.

Die Amazonen sind kriegerische, hochgewachsene Frauen mit vollentwickelter Brust und starken Gliedern, im kurzen Chiton, der von einem Gürtel gehalten, durch ein zweites verdecktes Band zu einem Bausch gerafft wird. Brust und Schulter sind ganz oder teilweise entblößt. Die kapitolinische Statue 143 trägt einen Mantel, der vor der Halsgrube genestelt über den Rücken hinabhängt. Sie stützt sich nach Maßgabe einer Gemme auf eine Lanze. Vorsichtig zieht sie das Gewand von der verwundeten Stelle unterhalb der rechten Brust, schmerzlich neigt sich der Kopf, aus dem matten Nachschleifen des rechten Beines spricht Erschöpfung. Ein starker seelischer Ausdruck liegt in dem Werk. Alle Wirkung ist nach

innen gedrängt, der Umriß der Gestalt ist ganz schlicht, die untere Abschlußlinie des Chitons fast hart. Das Gewand ist sehr einfach. In schmalen, gleichförmigen Falten geht es vom Gürtel abwärts. Der Bausch rundet sich mit voller Natürlichkeit.

Die Berliner Amazone 144 lehnt sich auf einen Pfeiler, das Spielbein in der eleganten Haltung des polykletischen Schreitmotivs zurückgesetzt. Der rechte Arm legt sich über den Kopf, der sich mit graziöser Wendung zur Seite neigt. An eben dieser Seite, dicht hinter der rechten Brust, ist eine breite Wunde, deren Ränder durch das Heben des Armes schmerzhaft gezerrt werden müssen. So schön also in der Gesamthaltung Mattigkeit ausgedrückt ist, so wenig ist das Ganze aus dem Motiv der Verwundung erdacht. Man meint zu fühlen, daß den Künstler mehr die Schönheit der Linien interessiert habe, als der seelische Ausdruck. Diese Statue ist ganz auf Umriß komponiert. Und während die kapitolinische ebensogut für Marmor erfunden sein könnte, ist die Berliner durchaus für Bronze gedacht. Das Gewand ist zierlicher. In der Mitte ist der Stoff unter dem Gürtel emporgezogen, so daß der Bausch auf der rechten Hüfte fülliger wird und schöngeschwungene Bogenfalten über die Oberschenkel hängen. Der Charakter des Stofflichen kommt bei dieser eleganten Anordnung nicht zum Ausdruck.

Die „Matteische" Amazone ist auf Grund einer Gemme so zu ergänzen, daß sie mit beiden Händen den Speer aufstützt, so daß an der vatikanischen Kopie nur die Verbindungslinie der beiden Hände hinzuzudenken ist. Der (nicht dazugehörige) Kopf müßte richtig nach links abwärts gewendet sein. Das Verständnis der Gestalt muß vom linken Bein ausgehen, das in merkwürdiger und einzigartiger Weise locker nach vorn gesetzt ist, so daß das Knie nach innen hängt. Die Zehen berühren nur eben den Boden, alle Muskeln des Beines sind entspannt. Die Erklärung ergibt sich aus der Darstellung eines verwundeten Aeneas auf einem pompejanischen Wandgemälde, der am Schenkel verbunden wird; auch die Amazone hatte eine Wunde am Oberschenkel, die gemalt gewesen sein muß, da sie auch an der zweiten Replik im kapitolinischen Museum nicht plastisch angegeben ist. Die absichtliche Entblößung des Oberschenkels bestätigt diese Deutung, durch welche die Gestalt überraschend an bewegter Schönheit und innerem Leben gewinnt. Die andere vorgebrachte Deutung, daß die Amazone sich mit der Lanze auf das Pferd schwingen wolle, erscheint sachlich unmöglich. — Das Gewand ist komplizierter als an den vorigen. Der Bausch ist künstlich so gerafft, daß die über dem linken Oberschenkel fortgezogene Stoffmenge in breiter Masse auf die rechte Hüfte fällt, wodurch die schmerzende andere Körperhälfte für das Auge gewissermaßen noch mehr entlastet wird. So fein dieser Zug ist, so hat das Gewand doch nicht die schlichte Natürlichkeit des ersten Typus, sondern wirkt berechnet und raffiniert. Individuell charakteristisch an dem Gewandstil ist die Gleichförmigkeit des Gesamteindrucks, die auf einer dynamischen Gleichheit der einzelnen Falten beruht.

Stellen wir die Frage nach den Künstlern, so ist die kapitolinische Amazone formal am strengsten und altertümlichsten; man kann die untere Hälfte des Chitons noch mit der vatikanischen Wettläuferin vergleichen. Dieser Meister muß der älteste sein. Seelisch ist er der tiefste, indem er ohne Künstelei die Gestalt aus dem einen Gedanken der Verwundung aufbaut und keinerlei Zugeständnisse an Linienschönheit macht. Darnach ist mir nicht zweifelhaft, daß dies das Werk des Phidias, und zwar aus der Zeit vor der Entstehung der Lemnia ist. Denn mit deren Kopf verglichen, wirkt die Amazone um einiges älter.

Der Meister der Berliner Amazone ist nach ziemlich allgemeinem Urteil Polyklet, ein Schönheitssucher, der dem rhythmischen Umriß die innere Wahrscheinlichkeit opfert, aber eine so reiche und starke formale Wirkung erzielt, daß wir begreifen, daß die alten Künstler diesem Werk den Preis gaben. Das Spielbein steht im korrekten polykletischen Schreitmotiv; der Kopf ist in der flächigen Anlage der Grundformen, in Stirn- und Wangenbildung dem Doryphoros nächstverwandt.

Für die Matteische Amazone, die im Gewandstil die jüngste, im Motiv neu ist, bleibt der Name Kresilas, dessen Kenntnis wesentlich auf dem Porträt des Perikles beruht (T. 233). Andere Werke hat man ihm auf Grund der Augenbildung zugeschrieben, darunter die „Pallas von Velletri" im Louvre, an deren Untergewand sich in auffallender Weise das Grundprinzip der gleichen Wertigkeit der einzelnen Falten wiederfindet, das wir an der Amazone beobachteten. Die vierte Amazone des sonst unbekannten Phradmon scheint nicht kopiert worden zu sein.

NACKTE FRAUEN.

Für die ältere griechische Kunst ist der nackte Frauenkörper von weit geringerer Bedeutung als der männliche. Am wenigsten hängt das wohl mit der Sitte zusammen. Denn im Orient, wo doch im Leben die strengste Verhüllung herrschte, findet sich schon früh der Typus eines nackten Götterbildes, gewöhnlich Astarte genannt, bei dem die Weiblichkeit abstoßend betont ist. Auch bei den Ägyptern hat schon die Kunst des Alten Reiches mancherlei fast nackte Frauen geschaffen. Die Griechen haben sich nun

keineswegs zu irgend einer Zeit vor diesem Stoffe gescheut, jedoch ward in der älteren Zeit wenig Gelegenheit geboten. Im Götterdienst findet sich selten die rohe Deutlichkeit der orientalischen Kulte, und das Leben verlangte nicht danach, vielleicht, weil die Erotik in der älteren Zeit stark nach der männlichen Seite geht. Daneben hat zweifellos die künstlerische Sparsamkeit mitgesprochen; man greift nicht vor der Zeit Probleme auf, deren Bewältigung nicht dringend ist. So kommt es, daß die wenigen *archaischen Darstellungen nackter Frauen* das merkwürdige Schauspiel bieten, daß sie *nach Bau und Umriß männliche Körper sind*, an denen nur die äußeren Merkmale geändert werden.

Dies wirkt das ganze fünfte Jahrhundert hindurch nach, auch bei den bekleideten Gestalten (vgl. zu Tafel 124). Nackte Frauen bleiben aber noch selten.

Erst seit dem vierten Jahrhundert wächst ihre Zahl und manche Museen sind erfüllt mit Aphroditetorsen großen und kleinen Formats, die meist von bemerkenswerter Einförmigkeit sind und künstlerisch nicht entfernt das Interesse auf sich ziehen, wie die bekleideten Frauen und die männlichen Nackten. Auch in der jüngeren Zeit gibt es in diesem Punkt viel weniger Probleme, man kann die ganze Menge jener Aphroditen vielleicht auf ein Dutzend Grundtypen zurückführen. Der weibliche Körper bietet nicht entfernt jenen Reichtum künstlerischer Möglichkeiten wie der männliche. Denn alle „tätigen" Formen sind an ihm verhüllt durch mehr vegetative. Sind diese verstanden, so ist verhältnismäßig wenig Spielraum zu künstlerischer Weiterentwicklung, da der griechische Künstler mehr der typischen Erfassung, nicht individueller Durchdenkung des Einzelfalles zustrebt. Ein zweiter Grund ist psychologischer Art. So frei der Grieche in allen Dingen des Sinnenlebens fühlt und denkt, und so wenig er an manchen Orten vor dem Deutlichsten zurückschreckt — Kenner der Vasenmalerei und Besucher Pompejis wissen davon — so bleibt doch die große Kunst unberührt von niedrigem Kitzel. Die Heiligkeit des Frauenleibes, die Keuschheit des Nackten ist niemals eindringlicher gepredigt worden als durch die Aphroditen des Praxiteles. Erst die hellenistische Zeit bringt Dinge, die an die Grenze streifen, aber immer noch meilenweit entfernt sind von der Lüsternheit, die etwa die französische Kunst des 19. Jahrhunderts bisweilen in ihre Plastik trägt. Um nur eines zu nennen, so hat die griechische Plastik niemals ein nacktes Weib *schreitend* dargestellt; vergleicht man damit manche „Dianen" der französischen Kunst, so wird man fühlen, was das bedeutet.

Das innere Maßhalten ist es letzten Endes, was dem Griechen auch bei der Darstellung des nackten Weibes jene vornehme Überlegenheit gibt, durch die er *seine* Art, zu sehen, *seine* Vorstellung von der Schönheit allen kommenden Jahrhunderten aufzwingt. Und das ist kein Unglück, sondern in Zeiten und unter Weltanschauungen, die die Nacktheit als verwerflich und Teufelswerk verdammen, ist es ein Trost, daß die Mehrzahl der Gebildeten ihre Vorstellungen davon durch so große und reine Lehrmeister vermittelt bekommt. Denn so wenig sich die Natur in einer ihrer wichtigsten Angelegenheiten ertöten läßt, so viel Unheil kann durch Unterdrückung und Mißleitung geschehen. Das Natürliche *rein* anzuschauen und das Sinnenleben zu veredeln — diese große Lehre immer von neuem aus der griechischen Kunst zu schöpfen, das ist für das Glück und die Gesundheit der europäischen Rassen eine Lebensfrage.

146. Abbildung 72. APHRODITE.

Spiegelstütze. Bronze. H. 0,20 m. Gef. in Hermione in der Argolis. München, Museum antiker Kleinkunst.

Eine nackte Göttin, auf einem zusammengerollten Löwen, in der Hand eine Blüte, Sandalen an den Füßen, Schmuck um den Hals. Durch einen diademartigen Kopfaufsatz und durch Ranken, die in Blüten auslaufen, wird die Gestalt mit einer runden Scheibe verbunden, die als Spiegel poliert war. Auf den Blüten Vögel mit Frauenköpfen, die eine zweite Verbindung mit der Scheibe herstellen. Der schlanke Frauenkörper bildet den Griff, den die Hand wohlig umfaßt, wenn sie den Spiegel dem Gesicht nähert.

Abb. 72. Spiegelstütze aus Hermione (T. 146).

Die Gestalt ist tektonischer Zweck und beziehungsreicher Schmuck zugleich. Stilistisch kann man die Statuette von Hermione unmittelbar neben den Apoll von Tenea stellen (T. 37). Nur das Äußerliche ist am männlichen Kanon abgeändert, damit ein Frauenbild entsteht.

Abbildung 73. NACKTE GELAGERTE FRAU.
Terrakottastatuette. Im Kunsthandel photographiert.

Die Frau ist zum Mahle gelagert, der Ellenbogen stützt sich auf ein Polster, die Linke hält ein Trinkgefäß; wohl eine Hetäre wie jene des Euphronios (Abb. 74), die dies ihr Abbild geweiht hat. Der Körper mit dem männlich breiten Brustkasten entspricht der Entwicklungsstufe vom Ende des 6. Jahrhunderts.

Abb. 73. Nackte Frau, zum Mahle gelagert. Terrakottastatuette. 2. Hälfte des 6. Jahrh. v. C.

Abbildung 74. SCHMAUSENDE HETÄREN.

In den Jahrzehnten vor den Perserkriegen berichten die Bilder der Wein- und Trinkgefäße ausführlich von dem lustigen Treiben der reichen jungen Leute und ihrer Freundinnen. Hier haben einige Hetärchen für sich selbst ein Symposion veranstaltet. Sekline spielt die Flöte; Palaisto, die „Ringerin“, trinkt aus Becher und Schale abwechselnd; Smikra, „die Kleine“, spielt Kottabos, d. h. sie schleudert abgewandten Auges die Neige des Weines aus dem Becher gegen einen (nicht dargestellten) Ständer, auf dem eine Bronzescheibe balanziert. Fällt diese herunter, so geht der geheime Wunsch in Erfüllung. Die Kleine spricht: „Dir, Leagros, schleudere ich dies“ (τὶν τάνδε λατάσσω Λέαγρε). Das Bildchen ist so sehr aus dem Leben, daß wir gelehrter Untersuchung überhoben sind, warum die Dämchen sich ihrer Kleidung entledigt haben. Nur mit einem sind sie noch symbolisch bekleidet, mit dem roten Wollfaden, den die Kleine am dicken Oberschenkel, die anderen an Handgelenk und Oberarm tragen; mit Zauberspruch in einen Knoten gebunden, schützt er vor Behexung und bösen Dämonen. Die Zeichnung des Euphronios ist von der klaren Kraft der reifarchaischen Kunst. Die prachtvollen Schenkel sind frisch gesehen, die schwierige Projektion der Brüste in die Ebene bringt jedoch an der mittleren Figur eine kleine Verlegenheit.

Abb. 74. Hetären beim Symposion. Rotfiguriges Vasenbild von einem Kühlgefäß, gezeichnet von Euphronios um 500 v. C. Petersburg, Museum der Eremitage.

Abbildung 75. GAUKLERIN.

Terrakottastatuette. H. 0,09 m. Aus einem Grabe bei Chalkis auf Euböa. Athen, Nationalmuseum.

Das nackte Persönchen geht auf den Händen, um die Gäste beim Mahl zu erheitern. Dies findet sich öfters auf Vasen des 5. und 4. Jahrhunderts, meist zwischen aufgepflanzten bloßen Schwertern. Plato nennt das in dem Dialog Euthydemos (294 E): ἐς μαχαίρας κυβιστᾶν, zwischen den Schwertern kopfstehen. In der Terrakotte ist statt dessen ein Teller oder Reifen mit Zacken am Rande vorhanden. Die Terrakotte gehört in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. Das reizvolle Motiv des sich überstürzenden Mädchenkörpers vergleiche man mit dem brillanten ägyptischen Purzelbaum Abbildung 4; das griechische Werkchen ist derber, aber naturtreuer.

Abb. 75. Gauklerin. Terrakottastatuette. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Athen.

Der Kreis dieser Gestalten (Abb. 73,74,75) hat das Verständnis vorbereitet für eine der schönsten Schöpfungen dieser Art, das nackte Mädchen auf dem Ludovisischen Altar.

147. RELIEF EINES FLÖTENSPIELENDEN MÄDCHENS.

Parischer Marmor. H. 0,84 m. Nebenseite eines Altaraufsatzes, 1887 bei der Zerstörung des Parks der Villa Ludovisi in Rom gefunden. Die anderen Seiten T. 280—282. Rom, Thermenmuseum.

Auf der Hauptseite dieses Marmorwerkes ist eine Frau dargestellt, wie auftauchend aus der Tiefe und hilfreich umfaßt von zwei anderen Frauen. Die wahrscheinlichste Deutung geht auf die Geburt der Aphrodite. Auf der rechten Nebenseite sitzt ein bräutlich verhülltes Mädchen, das Weihrauch auf ein Tragaltärchen legt, auf der linken Seite die nackte Flötenspielerin. Im Gegensatz zu der züchtig verhüllten Braut kann die Nackte nichts anderes sein, als die Vertreterin des freien Aphroditedienstes. Die Übereinstimmung mit der Hetäre Sekline des Euphronios ist nicht nur in der Haltung, sondern auch in Einzelheiten schlagend, so vor allem im Beiwerk: Polster und Häubchen. Nur handelt es sich hier natürlich nicht um ein privates Gelage, sondern das Flötenspiel ist Dienst für die Göttin, in dem Sinne wie die tausend Hierodulen zu Korinth der Aphrodite dienten. Auf diese berühmten korinthischen Hetären ein Trinklied zu dichten, hielt Pindar nicht für unter seiner Würde, und Simonides verfaßte ihnen ein Epigramm für ein von ihnen geweihtes Dankgemälde, nachdem sie um den Sieg der Griechen über die Perser mit hatten beten dürfen. So kann uns die Veredelung der Hetäre auch in der gleichzeitigen bildenden Kunst nicht wundernehmen. Die Flötenspielerin des Altarreliefs ist wie eine schöne Blüte der Natur, unbefangen und unbewußt und darum schuldlos, so wie Pindar die Hetären gefeiert hat (fragm. 122. Athenaeus XIII 574 a):

Gastfreundliche Mädchen, Dienerinnen
Der Peitho ihr im reichen Korinth,
Die ihr die gelben Tränen vom grünenden Weihrauch
Opfert, zu der Eroten himmlischer Mutter,
Auf Aphrodite wendend den Sinn.
Jenseits seid ihr aller Verbote,
Ihr Kinder ihr, auf lieblichem Lager
Von süßer Stunde zu pflücken für euch die Frucht.
Gut aber ist, was notwendig ist.
(σὺν δ' ἀνάγκᾳ πᾶν καλόν).

An unserem Relief wird die Naivität der Auffassung aufs beste unterstützt durch die plastische Formensprache. Es ist die Zeit des strengen Stils, der noch ein wenig Mühe hat, die schwierigen Überschneidungen der Beine zu bemeistern, und der, wo es geht, nach Vereinfachung und Verflächung der Rundungen strebt. In der Bildung des Auges ist der altertümliche Zug beibehalten, es stark nach hinten zu ziehen, um es deutlicher mitsprechen zu lassen. Im Ganzen aber herrscht eine wundervolle Grazie, die mit Worten nicht zu umschreiben ist. Es ist das originale Werk eines Künstlers, der an Feinheit der Gesinnung und an Zartheit des Formgefühls seinesgleichen nicht hat. Gerade weil er sich nicht mit selbstbewußter Sicherheit vorträgt, sondern noch mit der Form zu ringen hat, bekommt sein Werk diesen Reiz des Naiven, die Herbheit des Jugendlichen, halb Unbewußten.

148. DIE TAUCHERIN HYDNA (sog. Aphrodite vom Esquilin).

Römische Marmorkopie. H. 1,54 m. Gef. 1874 auf dem Esquilin. Rom, Konservatorenpalast.

Das Mädchen bindet sich das volle Haar auf, indem die Linke den Schopf festhält, während die Rechte das Band anzieht. An den Füßen Sandalen. Neben ihr ein umgestürztes Kästchen, mit Rosen gefüllt, darauf eine Vase ägyptischer Form mit einer Schlange als Reliefschmuck. Darüber das abgelegte Gewand. Rosen wurden im Kult der Isis gebraucht, und da auch das Gefäß auf Ägypten weist, so ist das Mädchen als Dienerin dieser Göttin zu denken, bei deren Verehrung die rituelle Entblößung vorkam. Oder es könnte Isis selbst sein, die in späterer Zeit oft mit Aphrodite gleichgesetzt und verschmolzen wird. Dieses ist jedoch eine Umdeutung des Kopisten, den wir in der frühen Kaiserzeit suchen.

Das griechische Vorbild war aus Bronze und muß um 470 v. C. entstanden sein. Denn auf diese Zeit weisen die strengen Formen des Kopfes, die schlichte Behandlung der Haare, die Auffassung des Körperlichen. Die wahrscheinlichste Deutung ist diese: In Thessalien lebte um die Zeit der Perserkriege ein Taucher, Skyllis, der auch seine Tochter Hydna in seiner Kunst ausgebildet hatte. Als nun die Flotte des Xerxes wegen eines Sturmes in der Nähe des Pelion vor Anker gehen mußte, tauchten die beiden und fügten durch Losreißen der Anker den Feinden viel Schaden zu. Zum Dank wurden ihnen im Heiligtum des delphischen Apollo Statuen errichtet, von denen die der Hydna von Nero nach Rom entführt wurde. Ist die esquilinische Statue hievon eine Kopie, so ist das Motiv klar: die Taucherin bindet das Haar fest, damit es im Wasser nicht hindert; sie behält die Sandalen an, damit ihr der rauhe Meeresboden nicht die Füße verletzt.

Auch der bei aller Weichheit kräftige Bau des Körpers findet damit seine Erklärung. Die Hüften sind relativ schmal, der Brustkorb breit, die Brüste klein und weit außen sitzend. Die Haltung hat namentlich in der Rückenansicht einen Anflug von Härte, der auf geübte Muskeln und Spannkraft des Willens deutet. Ganz individuell ist der geschlossene Stand der Füße und das schämige Andrücken des Oberschenkels. Überraschend ist für ein Werk des strengen Stils die feine Durcharbeitung der Oberfläche, die weiche Rundung der Schenkel, die Fülle und der Formenreichtum an Hüfte und Bauch. Das kann man verschieden erklären. Vielleicht hat der römische Kopist, der keiner von den gedanken- und gefühllosen war, aus Eigenem hinzugetan. Oder aber, was bei der geschlossenen Schönheit des Ganzen wahrscheinlicher dünkt, der alte Künstler hat in diesem besonderen Fall mehr als üblich nach dem Modell gearbeitet, zumal es eine durchgebildete Typik des nackten weiblichen Körpers noch nicht gab.

149. Abb. 76. NIOBIDE.

Parischer Marmor. H. 1,49 m. Gef. 1905 in Rom, jetzt dortselbst im Thermenmuseum.

Von einer Giebelgruppe, den Tod der Niobiden darstellend, sind in Rom auf dem Gelände der Gärten des Sallust drei Statuen gefunden worden, von denen ein zweites Mädchen und ein Jüngling (T. 172) in Kopenhagen sind. Es sind griechische Originale von höchstem Rang.

Das Mädchen ist von dem unbarmherzigen Pfeil in den Rücken getroffen, die Hände fahren in hilflosem Schmerze nach der verwundeten Stelle. Sie bricht mitten im Lauf in die Knie. Der Peplos hat sich bei der raschen Bewegung der Arme gelöst, im Rücken halten ihn noch die Hände, aber die Pracht des Körpers zeigt sich fast unverhüllt. Die Lippen öffnen sich angstvoll, mit leise klagendem Laut sinkt der Kopf hinten über. Nur einen Augenblick noch, und die stolze Gestalt muß stürzen. Die jüngeren Niobidengestalten sind vielleicht erregter, aber sie haben nicht die vornehme Würde dieser Gestalt. Eine tragische Größe und Schönheit von äschyleischer Kraft und Stimmung! So schickt Kassandra sich zum Sterben an:

Ich geh zu enden: leiden werd' ich dort den Tod!
Dich ‚Pforte, grüß ich, Pforte mir ins Schattenreich!
Doch fleh ich eins: mich treffe gleich der
Todesstreich,
Auf daß, wenn mein sanft sterbend Blut zu
Boden fließt,
Sich ruhig ohne Todeskampf mein Auge schließt!

Aeschylos Agamemnon v. 1291—94.

Der Wärme und Tiefe der Empfindung ist die formale Größe ebenbürtig. Vor der keuschen Schönheit dieser Glieder ziemt sich andächtiges Schweigen. Wie ruhig bei aller Energie sind diese Formen. Wie vereinigt sich die Kraft und Pracht des Aufbaus mit den zartesten Übergängen, dem sanften Verfließen der Flächen ineinander. Malerisch weich steht der Kopf im Relief. Dennoch empfindet man manches Gebundene, ja Herbe. Im Umriß ist nichts von der gesättigten Schönheitslinie der phidiasichen Kunst, die Winkel der Kniee sind hart, die gerade Linie der rechten Körperseite fast starr.*) Im Gewand ist noch ein Suchen. Es hat mehr Naturalismus als der Parthenonstil. Man könnte es ganz von der Gestalt loslösen und hätte eine unmittelbare Studie nach der Natur. Wie die Falten unten auf den Boden stoßen und sich in rundlichen Zügen ausbreiten, ist nicht aus

*) Tafel 149 gibt die allein richtige Ansicht wieder, wie die Statue im Giebel stand. Die meisten Photographien, sowie Abb. 76 zeigen sie weiter von links, wodurch zwar mehr von der Körpermodellierung sichtbar, der Gesamteindruck aber falsch wird.

Abb. 76. Niobide (T. 149). Griechische Giebelstatue. 450—440 v. C. Rom, Thermenmuseum.

der Gesamtidee entstanden, sondern für sich studiert. Es wirkt hart, wie der linke Unterschenkel von dem Gewand überschnitten wird. Auch in der schlichten Haarbehandlung fühlen wir ein letztes Nachklingen des strengen Stils.

Anderseits ist so viel Reife in dem Ganzen, daß wir keinenfalls über die Mitte des 5. Jahrh. hinaufgehen können, abwärts bis etwa 440 v. C. Für die Bestimmung der Kunstschule führen die meisten Fäden rückwärts zu den Skulpturen des olympischen Zeustempels, deren Meister denselben Naturalismus, die malerische Grundauffassung des plastischen Problems, eine ähnliche seelische Weichheit haben. Von wannen diese Künstler kommen, ist noch ein Rätsel. Nur daß sie weder Attiker noch Peloponnesier sind, ist sicher. Man hat sie mit der nordgriechisch-jonischen Malerschule verknüpfen wollen, deren vornehmster Name Polygnot ist. In den Bannkreis dieses Großen gehört auch der Niobidenkünstler.

Abb. 77. Kopf des nackten Mädchens auf T. 250.

150. Abb. 77, 78. MÄDCHEN MIT HAUBE.

Bronze. H. 0,25 m. Gef. bei dem antiken Beroea in Makedonien. München, Museum antiker Kleinkunst.

Die Statuette ist nach der Feinheit der Ziselierung besonders an Augen und Haar eine originale griechische Arbeit. Die schlichte Behandlung der Haube, die saubere Umzirkung der Haarlocken (Abb. 77) ergeben die Ansetzung in die zweite Hälfte des 5. Jahrhunderts. In der Körpermodellierung ist große Zurückhaltung. Alles ist flächig gehalten, die Brüste nur wenig gewölbt. Immer noch wirkt die archaische Auffassung vom weiblichen Körper nach. Die ähnlich bewegte Gestalt der Gemme Abb. 78 läßt auch für die Statuette einen Pfeiler als Stütze vermuten. Das Mädchen ist wohl eine Badende, gewiß keine Göttin, sondern hier werden wir die Deutung auf das Weihbild einer Hetäre wagen. Da die Flächigkeit der Körperbehandlung auf die argivische Kunstschule weist,

Abb. 78. Glaspaste in Berlin. (zu T. 150).

so gedenken wir der Nachbarstadt Korinth, dessen berühmte Hierodulen sich als die ersten getraut haben mögen, ihr eigenes nacktes Bild von der Hand eines guten Meisters der Göttin darzubringen (vgl. zu T 147).

151. WEIBLICHER TORSO.

Marmor. H. 1,04 m. Neapel, Museo Nazionale.

Der Neapeler Torso ist nächst der neuen Niobide die größte vorpraxitelische Gestalt dieser Art. Eine wunderbare Flächigkeit und Einfachheit der Gesamtanlage, dabei aber an manchen Stellen, besonders an den Hüften, naturalistische Formen, die im späteren Aphrodite-Ideal undenkbar sind. Im Grundbau ladet die breite Hüfte mächtig aus, die gewählte Stellung verstärkt das. Aber Brustkorb und Schultern sind so kräftig und breit, der Bauch so flächig, daß wiederum das männliche Körperideal fühlbar wird. Der Torso muß mit aufgestützter Hand gedacht werden, so daß die Stellung an den „Narziss" (T. 65) erinnert, doch war der Kopf zur anderen Seite geneigt. Alles dieses weist das Werk in den polykletischen Kreis.

152. APHRODITE MIT DEM APFEL.

Bronzestatuette. H. 0,15 m. Ergänzt: der Pfeiler. Dresden, Skulpturensammlung.

Daß die Göttin selbst gemeint sei, wird durch den Apfel in der Linken bewiesen. Indem sie sich auf einen Pfeiler lehnt, setzt sie den linken Fuß im polykletischen Schreitmotiv zurück und faßt mit der Rechten eine Haarlocke, was den Diadumenos in die Erinnerung ruft. Die Haltung, so schön sie ist, entbehrt ein wenig der inneren Begründung. In die Linien des Körpers ist hineingelegt, was nur immer an Geschmeidigkeit und elegantem Rhythmus möglich war. Alle Beobachtungen stimmen zu dem Schlusse, daß wir auch hier polykletische Grundauffassung, aber in einer Fortsetzung des 4. Jahrh. haben. Die Arbeit der Statuette ist so fein, daß man sie für griechisch halten muß.

153. APHRODITE MIT EROS.

Marmor. H. 0,62 m. München, Sammlung Pringsheim.

Das Motiv erinnert an die Aphrodite Anadyomene des Apelles, wo die Göttin aus dem Meeresbad aufsteigend, sich den Schaum des Wassers aus den Haaren preßt, entfernter an den Diadumenos des Polyklet. Das Körperideal ist das der hellenistischen Zeit mit dem schmächtigen Oberkörper wie bei den Chariten (T. 161). Doch weisen die schlichten Wellen der Haare darauf hin, daß ein älteres Werk des polykletischen Kreises in diesen jüngeren Geschmack umgesetzt worden sein mag.

154. APHRODITE MIT DEM SCHWERT.

Römische Marmorkopie. H. 1,23 m. Ergänzt: Standplatte mit der Vase und dem Gewand, Füße, einige Finger, Teile des Schwertes und Schwertbandes. Kopf gebrochen, aber zugehörig. Florenz, Uffizien.

In einzelnen Kulten wurde Aphrodite als strenge Herrin mit Waffen gedacht. So ist in ihrem Tempel auf Akrokorinth eine „bewaffnete" Aphrodite bezeugt, wahrscheinlich altertümlichen Stils. In der Florentiner Statue legt sie sich nackt das Schwert um, die spielende Abwandlung des alten Gedankens der kriegerischen Aphrodite, so wie der Drachentöter Apollon schließlich als Sauroktonos mit der Eidechse spielt. Dies lenkt die Gedanken in den praxitelischen Kreis. Da im Gesicht und Haar eine gewisse Verwandtschaft mit dem Sauroktonos, in der Haltung der Beine mit der knidischen Aphrodite erkennbar ist, so könnte es etwa ein Jugendwerk des Praxiteles sein. Jedenfalls bereitet sich hier der volle runde Frauentypus der knidischen Aphrodite vor.

Abb. 81. APHRODITE, das Halsband umlegend.

Bronzestatuette. H. 0,25 m. London, British Museum.

Die schöne Statuette ist aufs engste verwandt mit der vorigen. Wie jene das Schwert, so legt diese ein (zu ergänzendes) Halsband um mit ähnlicher Armhaltung. Auch im Kopf ist große Ähnlichkeit. Man hat die überlieferte „Pseliumene" des Praxiteles in ihr zu sehen geglaubt. Jedenfalls gehört auch dieser Typus zu den Wegbereitern für die knidische Aphrodite.

155. 254. KNIDISCHE APHRODITE des Praxiteles.

H. 2,05 m. Nach dem zusammengesetzten Abguß im Münchener Abgußmuseum. Der Körper von der Marmorkopie im Vatikan (Abb. 82). Aufgesetzt ist die beste der erhaltenen Wiederholungen des Kopfes aus Tralles (T. 254). Neu ergänzt r. Hand.

Diese Aphrodite galt für das schönste Werk des Praxiteles und war überhaupt eine der berühmtesten Statuen des Altertums, um derentwillen man eigens nach Knidos reiste, wie Plinius sagt. König Nikomedes von Bithynien bot den Knidiern vergeblich die Tilgung ihrer Staatsschuld an, wenn sie ihm das Kunstwerk überließen. Die Statue stand nach Lukians und Plinius' Beschreibung in einem Tempelchen, das auch auf der Rückseite eine Tür hatte, so daß man sie von allen Seiten sah. Die Epigrammendichter übten ihren Witz an ihr.

Abb. 81. Aphrodite, das Halsband umlegend, vielleicht die Pseliumene des Praxiteles. Bronzestatuette. London, British Museum.

Durch das Meer nach Knidos kam einst von Paphos Kythere,
Dort ihr eigenes Bild war sie zu sehen gewillt.
Als sie ganz es beschaut in dem ringsumschlossenen Raume,
Rief sie verwundert: Wo sah mich Praxiteles nackt?

Anthologie I, 104, 6

Abb. 82. Aphrodite des Praxiteles (T. 255). Abguß nach der römischen Kopie im Vatikan, ohne das um den Unterkörper gelegte Blechgewand. Kopf unrichtig gewendet. Ergänzt: Hals; r. Hand; l. Arm von Armband bis Hand, außer den Fingerspitzen; Teile der Unterschenkel; unterer Teil des Gefäßuntersatzes.

Ein anderes:
Pallas und Here bekannten, als sie die Knidierin sahen:
Unrecht taten wir einst, daß wir auf Paris geschmält.

Anthologie I, 97, 1.

Die Stadt Knidos prägte das Bild der Statue auf ihre Münzen, danach wurden die Kopien aufgefunden. Aber viel, das Beste ist uns verloren gegangen. Wir sehen an dem olympischen Hermes, mit welch unsagbarem Leben Praxiteles die Oberfläche des Marmors erfüllte. Dies Letzte an der Arbeit, die sanfte Glättung des Steins, die schwellende Fülle der Einzelformen vermag kein Kopist wiederzugeben. So müssen wir versuchen, vom olympischen Hermes aus jene zarten Reize der Oberfläche, die blühende Fülle des Lebens, die Feinheit der Licht- und Schattenwirkung in der Phantasie auf die Aphrodite zu übertragen. Die Göttin rüstet sich zum Bade. Das letzte Gewand legt sie auf den Wasserkrug. Der Blick geht träumend in die Ferne, die Hand deckt unbewußt den Schoß. Selbstvergessenheit, keusche Hoheit, unnahbare Reinheit. Und doch die Liebesgöttin, das zur Liebe geborene, nur in der Liebe lebende Weib. Alles Niedrige ist fern. Niemals ist das Sinnenleben so geadelt worden wie in diesem Leibe, niemals die Liebe, die ohne Schuld und Sünde ist, so rein verkörpert worden. Man wird an den feinsinnigen Mythos von Hera erinnert, die mit jedem jungen Jahr ein Bad in den Fluten des Meeres nimmt, um jungfräulich wieder emporzutauchen.

Das Körperideal ist das einer vollkommen reifen Frau, mit entwickelter Brust, ausladender Hüfte, gerundeten Schenkeln, schlanken Waden und fein gebauten Knöcheln. Alle Formen sind ins Große und Einfache gesehen. So weich und reich modelliert wir auch am Original die Oberfläche zu denken haben, so fehlt doch alles Kleinliche, Niedliche, das ans Lüsterne streifen könnte. Auf dieser Zurückhaltung beruht zum guten Teil der Eindruck der Hoheit.

Das formale Problem ist in der Richtung vollendet, die sich im Motiv der Pseliumene und der Florentinerin vorbereitete. Gegenüber der älteren reliefhaften Anordnung ist die Gestalt auf Mehr- oder Allansicht komponiert, was auch in der Aufstellung in Knidos zum Ausdruck kam, die gewiß nach Anordnung des Künstlers geschehen ist. Bei der Knidierin führt der rechte Arm gewissermaßen um den Körper herum und auch die Einzelmodellierung leitet überall rund in die Tiefe.*) Die Kniee sind

*) Auf Abbildung 82 läßt sich dies in der allerdings zu harten Oberlichtbeleuchtung besser erkennen als bei dem seitlichen Licht der Tafel 155.

einander so genähert, daß die Oberschenkel wie zu einer runden Säule zusammenwachsen, ein Standmotiv, das an den beiden vorigen Statuen zuerst auftrat und fortan typisch bleibt. Es hat aber mehr als bloß formalen Wert. In dem unbewußten Zusammenpressen der Schenkel liegt die Schutzbedürftigkeit, die Ängstlichkeit und Zurückhaltung des Weibes. Und so erkennen wir in Praxiteles, dem Aphroditebildner, einen viel feineren Psychologen als bei seinen männlichen Statuen, die eine tiefere Charakterisierung der Persönlichkeit vermissen ließen (S. 44). Das Thema vom schönsten Weibe erfaßte er nicht als ein bloß Körperliches, sondern gab seiner Göttin zum schönen Leibe auch die vornehme Seele. Das hebt ihn über alle antiken Künstler, die sich vor und nach ihm an dem Probleme versucht haben.

156. VENUS VON MEDICI.

Marmor. H. 1,53 m. Ergänzt: r. Arm, Finger der l. Hand, Nasenspitze, am Delphin Schwanz und l. Vorderflosse. Die Statue war mehrfach gebrochen und ist modern übergangen. Die Künstlerinschrift des Kleomenes an der Standplatte ist modern. Früher in Villa Medici in Rom. Florenz, Tribuna der Uffizien.

Die Göttin will zum Bade ins Meer steigen, Eroten spielen auf dem Delphin zu ihren Füßen. Die Hände decken Schoß und Brust, der Blick geht in die Ferne wie bei der Knidierin. Aber die Stimmung ist merkbar verändert. Das ist nicht mehr träumendes Hinausblicken, sondern eher ein Aufmerken, Umschauhalten. Der göttliche Leib biegt sich zusammen wie in einem kleinen Schauder vor der Kühle und Feuchte, aber auch als wolle er sich selbst decken vor dem Belauscher, der doch nicht ganz unwillkommen wäre. Man hat die Gestalt geziert und kokett gescholten. Tatsächlich liegt in der Bewußtheit dieser Haltung ein Herabsteigen von der keuschen Höhe der Knidierin.

Die Komposition ins Runde ist gesteigert, indem auch der linke Arm den Blick um die Gestalt herumführt und mit dem rechten eine Hülle um den Körper bildet, eine Art ideeller Wand. In der bewegteren Umrißführung ist gesteigerter Reiz, in der Einzelform mehr kleine gerundete süßere Modellierung. Dies ist nicht ohne Berechnung und das Mitschwingen erregter Sinne entstanden.

Die Kunstart des Praxiteles setzte sich in einer fruchtbaren Schule weit in die hellenistische Zeit fort. Ob die Mediceerin den literarisch bezeugten „Söhnen des Praxiteles" oder seinen Enkelschülern zuzuteilen ist, bleibt fraglich. Bei dem unleugbaren Raffinement der Ausführung mag man lieber in die zweite Generation, also die ersten Jahrzehnte des dritten Jahrhunderts v. C., hinabgehen. Die Statue wird vielfach für ein Original gehalten, zumal der in die Komposition einbezogene Delphin nicht wie Kopistenzutat wirkt. Doch ist bei der modernen Überarbeitung ein sicheres Urteil unmöglich.

Abb. 83. Aphrodite von Ostia. Nachfolge des Praxiteles.

Abbildung 83. APHRODITE VON OSTIA.

Römische Marmorkopie guter Arbeit. Ergänzt: beide Arme. Gef. 1775 in einem römischen Bade in Ostia. London, British Museum.

Dies feine Werkchen schließt sich in der Körper-

bildung an die Mediceerin an, steht aber im Kopf der Knidierin näher. Wenn die Ergänzung mit dem Spiegel in der Linken das Richtige trifft, so ist es wieder ein Augenblick der Unbefangenheit und des Alleinseins. Doch ist das Anpressen der Schenkel mit dem Gewand nicht ohne einige sinnliche Wir- kung, und eine leichte Koketterie liegt über dem Ganzen.

157. Abb. 84. APHRODITE.
Marmor. Überlebensgroß. Syrakus, Museum.

Die Mediceerin ist hier um ein Gewand „berei- chert“, das von einem Windstoß auseinandergeweht

Abb. 84. Aphrodite in Syrakus (T. 157).

wird. Aus der unbewußten Nacktheit wird eine ge- zeigte Entblößung. Diese pikante Erfindung muß spät-hellenistisch sein. Die Statue ist von guter Ar- beit, besonders der Rücken ist mit liebevoller Vertie- fung in alle Einzelreize durchgeführt.

158. Abb. 85. KAPITOLINISCHE APHRODITE.
Römische Kopie. Marmor. Überlebensgroß. Ergänzt: Zeigefinger der l. Hand, alle Finger der r. Hand, Na- senspitze. Rom, Kapitolinisches Museum.

Die Göttin ist hier mehr irdisches Weib. Die Arme legen sich enger und ängstlicher an den Körper, die Beine drängen sich näher und absichtlicher zusam- men, die Haltung bekommt etwas Kleinliches und Gedrücktes. Es fehlt die großartige Unbefangenheit der Knidierin so gut wie die selbstsichere Freude der Mediceerin an der eigenen Schönheit. Der Kör- per ist naturalistischer durchgeführt. Besonders die

Abb. 85. Kapitolinische Aphrodite (T. 158.)

Rückseite wird von Kennern geschätzt, wie man sich vor dem Original bei der Beobachtung der Museums=besucher überzeugen kann, denen ein satyrhafter Ku=stode durch eifriges Drehen des Sockels die verbor=genen Schönheiten nicht vorenthält. Auffallend sind einige individuelle Züge im Körperbau, die die Statue von der großen Schar der sonstigen nackten Aphro=diten scheiden: die Oberschenkel sind schmächtig und erscheinen relativ kurz, die Hüften laden nicht stark aus, die Brüste sitzen tief, sind an der Basis sehr breit und runden sich weit nach außen. Der Kopf ist zwar ein Idealkopf, aber von ziemlich flauen und kleinlichen Zügen. Im Gegensatz zu dem schlichten Haar der Knidierin ist eine hochgetürmte Haar=schleife da, eine „Frisur" mit zwei Schöpfen im Nak=ken. Wir haben es hier wohl nicht mit einer wirk=lichen Aphrodite zu tun, sondern mit etwas ganz Ir=dischem, einer Römerin als „neuer Venus".

Abb. 86. Aphrodite-Torso in Athen. (T. 159).

159. Abb. 86. 87. APHRODITETORSO.

Parischer Marmor. H. 0,68 m. Unterkörper und Arm waren aus besonderen Stücken angesetzt. In die ovale Vertiefung am Armband war eine Gemme eingesetzt. Gef. in Athen beim Lysikratesdenkmal. Athen, Na=tionalmuseum.

Abb. 87. APHRODITE VON ARLES.

Marmor. H. 1,94. Gef. in Arles in Südfrankreich. Ergänzt der r. Arm, die l. Hand. Paris, Louvre.

Das Urbild dieser Werke führt nochmals in den praxitelischen Kreis. Keiner von allen Aphroditetypen steht der Knidierin so nahe. So darf man wagen, diesen Typus als ein früheres Werk des Meisters

Abb. 87. Aphrodite von Arles (Zu T. 159).

anzusehen. Die Göttin hielt in der Linken den Spiegel, die Rechte muß zum Haar hinaufgegriffen haben. Wieder überrascht die Unbefangenheit der Haltung.

Während die Statue von Arles nur eine auch durch Überarbeitung verdorbene römische Kopie ist, ist der athenische Torso eine vortreffliche Arbeit gutgriechischer Zeit. Wie fein preßt sich das Armband in das weiche Fleisch. Doch ist der Gedanke an Praxiteles' eigene Hand ausgeschlossen.

160. APHRODITE.

Parischer Marmor. Römische Kopie. H. 2,12 m. Gef. 1776 in einer Therme in Ostia. Ergänzt: l. Arm, r. Unterarm mit dem Gewandstück darüber, Nasenspitze, einige kleinere Stückchen. London, British Museum.

Die Statue ist der Aphrodite von Arles in Gewandung und Haltung mit Vertauschung der Seiten sehr ähnlich. Aber sie ist von ganz anderem Geiste beseelt. Die Stellung ist unruhiger und lebhafter, namentlich durch die Kopfwendung nach oben. Sie entbehrt der stillen Hoheit. Wenn zudem, wie zu vermuten ist, die Linke einen Spiegel hielt, so ist das ein selbstbewußtes Betrachten der eigenen Schönheit, während jene nur um ihr Haar zu ordnen hineinschaut. Eine bestechende Vermutung Furtwänglers glaubte hier Phryne zu sehen, die berühmte Freundin des Praxiteles, die ihr Bild von der Hand des Meisters nach Delphi, ein anderes in ihre Vaterstadt Thespiä gestiftet hatte. Aber das Gewand mit den vielen realistischen, ja kleinlichen Zügen fordert ein Hinabrücken in die hellenistische Nachfolge des Praxiteles.

161. DIE CHARITEN.

Marmor. H. 1,28 m. Gef. 1460 in Rom, von Pius II. nach Siena geschenkt. Siena, Dombibliothek.

Die Schönheit des Weibes verdreifacht. Die Gruppe hat ihr Glück gemacht, nicht nur in der Renaissance und dem neueren Klassizismus, sondern auch im Altertum, wo sie in der pompejanischen Wandmalerei begegnet. Erfunden ist sie sicher in der Bildhauerkunst, denn das Ausbreiten der Körper in eine Ebene ist ein plastischer Gedanke. Das Körperideal ist hier das späthellenistische (vgl. T. 153): schmächtige, jugendschlanke Mädchenleiber mit schmalem Brustkorb und kleinen Brüsten. Die Köpfe sind durch die hohen Frisuren verstärkt. Von dem ursprünglichen Reiz der Gruppe gibt die schlechte und zerstörte Sieneser Kopie keine Vorstellung. Vgl. aber T. 318.

162. APHRODITE KALLIPYGOS.

Marmor. H. 1,52 m. Gef. in Rom, angeblich im Goldenen Hause des Nero. Vortrefflich ergänzt von dem Bildhauer Albacini sind Kopf mit rechter Schulter und Brust, l. Arm mit Gewandstück, r. Unterarm, r. Unterschenkel mit Fuß. Ehemals im Besitz der Farnese. Neapel, Museo nazionale.

In Syrakus erzählte man sich folgendes: „Ein Bauer hatte zwei schöne Töchter. Die stritten einmal miteinander über ihre Schönheit und stellten sich an die Landstraße, damit die Vorübergehenden entschieden, welche von ihnen den schöneren Hinteren habe. Als nun ein junger Mann vorbeikam, der Sohn eines reichen alten Vaters, zeigten sie sich auch diesem. Der, nachdem er sie betrachtet, entschied sich für die Aeltere. Dabei verliebte er sich in sie, und als er wieder in die Stadt kam, wurde er vor Liebe so krank, daß er zu Bett liegen mußte. Da vertraute er sich seinem jüngeren Bruder an. Der ging sogleich ins Feld hinaus, und als er die Mädchen gesehen hatte, verliebte er sich auch seinerseits, aber in die Jüngere. Der Vater der jungen Leute, als er sie nicht dazu bringen konnte, auf vornehmere Heiraten zu denken, führte ihnen schließlich die Landmädchen zu, nachdem er mit deren Vater gesprochen, und verheiratete sie mit seinen Söhnen. In der Stadt aber

nannte man sie ‚die mit den schönen Hinteren', wie auch der Jambendichter Kerkidas von Megalopolis sie besingt: ‚Ein schönbehintert Paar gab's einst in Syrakus'. Sie nun, da sie so ihr Glück gemacht, errichteten der Aphrodite ein Heiligtum und riefen sie als die mit schönem Hintern an, Καλλίπυγος, wie auch Archelaos in seinen jambischen Gedichten erzählt." (Athenaeus, XIII, 80; 554 C.)

Man muß sich die Unbefangenheit der Griechen in körperlichen Dingen gegenwärtig halten, um das Geschichtchen richtig zu verstehen. Es hat bei Athenaeus die Form einer Novelle. Wahrscheinlich ist es eine sog. aetiologische Legende, erfunden um die Besonderheit eines alten Kultbeinamens zu erklären. Von den beiden Dichtern, die Athenaeus zitiert, gehört Kerkidas in die zweite Hälfte des vierten, Archelaos in das dritte Jahrhundert. Ein Dichter Nikandros gebraucht das gleichbedeutende Καλλίγλουτος. Wann und wie der Beiname entstanden, der Kult gegründet ist, kann man nicht erkennen, doch wird er, wie andere naive Dinge im antiken Götterdienst, alt sein. Eine Spur läßt sich vielleicht auffinden. Aus der griechischen Vorzeit haben wir eine Klasse nackter marmorner Frauenbildchen, „Inselidole", da sie vorwiegend auf den Kykladen gefunden werden. Unter diesen weisen einige die auffallende Entwicklung der Rückseite auf, die man ethnologisch Steatopygie nennt. Es ist denkbar, daß diese Besonderheit des Schönheitsgeschmackes, die heute noch bei den Hottentotten zu finden ist, aus Urzuständen sich in einen klassischen Aphroditekult eingeschlichen hat, wodurch dann der Beiname der Göttin entstand, während die Veranlassung vergessen wurde.

Daß die Neapler Statue auf das syrakusanische Kultbild zurückgehe, ist zwar neuerdings bestritten worden. Man wollte das Bild einer Hetäre sehen. Man sollte es sogar am Rande eines Wasserbeckens aufgestellt denken, so daß die Hetäre sich bespiegele und zugleich dem Beschauer ihre Reize verdoppele. Tatsächlich kommen auf Vasenbildern Hetären und Mänaden in ähnlichen Stellungen vor. Aber man tut der Statue Unrecht, wenn man mehr Frivolität in sie hineinsieht als darinliegt. W. Riezler hat auf den feinen Unterschied aufmerksam gemacht, daß bei jenen Hetärendarstellungen Zuschauer zugegen sind, in der Statue aber die Göttin allein und unbefangen an sich hinabschaut. Ich möchte sagen, daß man das Monumentalbild einer Hetäre — es müßte doch wohl ein Weihgeschenk in einem Tempelbezirk gewesen sein — viel weniger in dieser Stellung ertragen hätte als die Göttin selbst. Was bei der Göttin aus der Natur ihres Wesens entspringt, wäre bei der Sterblichen Verletzung der Sitte, und daß die Hetären in der Gesellschaft und in der Oeffentlichkeit durchaus auf Anstand hielten, lehrt mehr als eine Stelle in Lukians Hetärengesprächen und Alkiphrons Hetärenbriefen. Somit wird die alte Vermutung das Richtige treffen, daß die Neapler Statue ein Bild der Syrakusanischen Kallipygos ist, ein jüngeres Kultbild neben einem alten Idol.

Die Zeit der Statue zu bestimmen, ist nicht leicht. Daß man wegen der „Frivolität" des Motivs nicht in hellenistische Zeit hinabzugehen braucht, geht aus dem Gesagten hervor. Der Gewandstil läßt nur erkennen, daß die große Wendung zum entschiedenen Naturalismus schon geschehen war, womit die Mitte des vierten Jahrhunderts sich als obere Grenze ergibt. Die strengen Senkrechten des Gewandes entspringen der Absicht, die Kurven des Körpers stärker sprechen zu lassen. Die Komposition der Figur, obwohl für Ansicht von allen Seiten berechnet, ist keineswegs rund angelegt, sondern in einer Ebene gehalten. Auch ist die spiralige Verdrehung des Körpers durchaus nicht von der gesteigerten Art, wie bei den tanzenden Satyrn (T. 79, Abb. 30, 31). Da die Ruhe und Gehaltenheit der Umrisse, die flächige, durchaus nicht pikante Behandlung des Nackten, endlich die Unbefangenheit der Stimmung hinzukommen, so wird man mit der Datierung sogar bis ins vierte Jahrhundert hinaufgehen können.

163. PANISKIN MIT FLÖTEN.

Marmor. H. 0,94 m. Ergänzt: der l. Unterarm mit der Flöte, die jedoch gesichert ist, r. Hand, l. Unterschenkel von unterhalb des Knies, untere Hälfte des r. Unterschenkels, die freistehenden Teile der Hörner. Rom, Villa Albani.

Pansweibchen und Panskinder sind keine mythologisch berechtigten Gestalten, sondern Ausgeburten der bildnerischen Phantasie. Die Griechen haben die Gedanken des Götter- und Dämonenglaubens rein künstlerisch weitergesponnen, um Naturstimmungen in menschlichen Formen zu schildern, oder menschliche Charaktere in mythischer Verkleidung drastisch vor Augen zu stellen. In der albanischen Statuette geschieht beides. Ein Hirtenmädchen, ewig kletternd und springend wie ihre Herde, naiv wie ein Kind, lustig wie ein flötender Singvogel — mir ist in den sizilischen Bergen einmal ein solches Ding unvermutet auf den Weg gesprungen, dürr wie eine Ziege, neugierig lugend. Mit einem zweiten Satz war sie den Abhang hinunter, aber das Bild der Paniskin stand leibhaftig an ihrer Stelle.

Die jungfräuliche Einsamkeit der südlichen Berge, die klare Heiterkeit der Luft, die schwingenden Töne, wenn die Sonne auf die Steine brennt, der Duft von tausend starken Kräutern und Sträuchern, aber auch die Rauheit und Unwegsamkeit der Gebirgswelt, das niedrige Gestrüpp, das so zäh ist, wie die Tiere, die hier hausen, das Meckern einer Ziege und das rauhe Blaffen eines Hirtenhundes — aus alle dem zusammen

hat die Phantasie dies wunderbare Geschöpfchen geboren, halb Ziege, halb Menschenkind, mit festen, erst knospenden Formen. Wie die Hirtenpoesie die letzte dichterische Schöpfung der Griechen ist, so beschließt die Paniskin die Reihe künstlerischer Offenbarungen, die der bildnerische Trieb uns über das Thema Weib zu geben hat. Nachdem alle Sensationen der Hoheit, der Schönheit, des Sinnenreizes durchgekostet sind, bleibt als letztes, sich zu erholen und zu erfreuen, die Einfachheit natürlicher Lebenszustände und die Unschuld kindlicher Formen.

SITZENDE GESTALTEN.

Für die sitzenden, liegenden, knieenden Gestalten muß sich die Betrachtungsweise ändern. Aufrecht ist der menschliche Körper an so klar erkennbare Gesetze der Statik und des Gleichgewichts gebunden, daß seine Haltungen und Bewegungen sich zu einer Anzahl von Hauptmotiven verdichten. Mit dem Verlassen der aufrechten Haltung wachsen die Möglichkeiten ins Unübersehbare. Immerhin können einige künstlerische Grundgedanken aufgesucht werden. Zuerst ein formaler. Sobald der Körper mit einer Unterlage in Berührung tritt, ist es kaum oder nur mit Zwang noch möglich, alle wichtigen Teile in eine Vorderansicht zu bringen. In den Giebelwerken der archaischen Kunst wird das versucht, auf Kosten der Natürlichkeit. In der Freiplastik haben schon die ältesten Werke eine bewußte Tiefenwirkung (Abb. 88, 89). Der entwickelte Stil komponiert so völlig „dreidimensional", daß eines der Hauptwerke des fünften Jahrhunderts, der Dornauszieher (T. 164), innerhalb der Grundanschauungen dieser Zeit vielen unerklärbar schien, weil es von der „Reliefanordnung" der Freistatue so sehr abweicht. Unerklärlich ist er keineswegs, sobald man sich von zu einseitiger Betrachtung der Standfigur und deren Entwicklungsschema frei macht, das unter veränderten Voraussetzungen nicht gültig ist. Wenn der menschliche Körper stehend durch eine einzige Umrißlinie erfaßbar ist, so greift er beim Niedersitzen und Liegen so stark in die dritte Dimension, daß eine nach plastischer Wahrheit ringende Kunst kubisch komponieren muß. Bei dem thronenden Götterbilde allerdings geschieht dies mit einer gewissen Beschränkung, denn das feierliche Thronen des Kultbildes in dem matten Licht der nur von der Tür beleuchteten Tempelcella hat seine besonderen Bedingungen. Aber was Wunder, daß ein Realist wie der Künstler des Dornausziehers schon am Ende des strengen Stils die Einheit der Vorderansicht lieber opfert, um der Natur näher zu kommen. Die Mehrzahl der freien Sitzstatuen ist vielansichtig, ihre Schrägansichten in der Regel die reizvollsten (T. 165—167).

Der zweite Leitgedanke führt in die Seele des Kunstwerks. Schon im Leben spricht sich Charakter und augenblickliche Stimmung bei einem sitzenden Menschen merkbar deutlich aus. Wenn in der Standfigur erst Lysipp zu einem individuellen Stimmungsausdruck gelangt, so enthalten bereits die sitzenden Götter des Parthenonfrieses eine Charakterschilderung, die noch heute und in der Zerstörung so spricht, daß wir jeden dieser göttlichen Menschen oder menschlichen Götter persönlich zu kennen meinen (T. 291). Der Umriß des Rückens, die Haltung des Kopfes, die Stellung der Glieder sind Ausdruck innersten Wesens. Wie ähnlich ferner sind die vier Statuen T. 164—167 im formalen Aufbau, wie verschieden in der ethischen Stimmung: der Dornauszieher ganz sachlicher Eifer; der Ares lässig ausruhend, aber durchdrungen von göttlicher Würde; der Hermes sprungbereit in immer wacher Energie; der Athlet breit und plebejisch hingepflanzt, ermüdet, aber in dem herausfordernden Blick die Brutalität des Kraftmenschen. Die Reihe der Frauen (Tafel 168—171) führt vom würdevollen Thronen bis zum koketten Räkeln auf der Kante des Stuhles.

Abb. 88. Chares von Teichiussa. 6. Jahrh. v. C.

Abb. 88. CHARES, der Herrscher der Stadt Teichi-ussa in Karien.

Parischer Marmor. H. 1,47 m. Vom Branchidenheiligtum bei Milet. London, British Museum.

An der rechten Seite des Thrones steht: „Ich bin Chares, des Kleisis Sohn, Teichiussas Herr. Ein Weihbild für Apoll." Die Statue stand mit ähnlichen längs des Heiligen Weges, der vom Hafen Panormos zum Heiligtum des Apollon Didymaios führte. Chares war wahrscheinlich einer der kleinen Tyrannen, die nach dem Sturze des Kroisos sich auftaten (546 v. C.).

Das Problem des Sitzens ist auf eine einfache kubische Formel gebracht: die Gestalt besteht fast aus lauter rechtwinkelig zu einander stehenden Flächen. Die Faltentäler sind schwach eingetiefte Rillen wie bei der Hera des Cheramyes (Abb. 51). Der Gesamteindruck ist schwer, massig, wie es dem Orientalen als Würde erscheint. Hier dürfte ein Einschlag östlichen Wesens und asiatischer Körperauffassung sein. (Sp. 14.) Denn der Mangel an Spannkraft unterscheidet Statuen der Art des Chares von ähnlichen des griechischen Mutterlandes.

Abb. 89. Athena dem Endoios zugeschrieben. Athen, Akropolis.

Abb. 89. ATHENA.

Inselmarmor. H. 1,49 m. Athen, Akropolis.

Einen gewaltigen Schritt weiter führt dies lebensprühende Werk eines attischen Künstlers vom Ende des 6. Jahrhunderts v. C., wahrscheinlich des Endoios. Die Gestalt sprengt buchstäblich vor unseren Augen die Fesseln des alten kubischen Schemas. Die Arme drängen seitwärts, die Unterschenkel sind aus der Parallelstellung gelöst, der rechte Fuß tritt zurück, als wolle die Gestalt aufspringen, ein einzigartiger Versuch, innerhalb der Ruhelage die Glieder in Spannung zu bringen. So unruhiges Sitzen findet sich bei monumentalen Göttertypen erst gegen die hellenistische Zeit. (Abb. 92.) Stärker gebunden erscheint wieder die thronende Göttin (Abb. 97), die doch fast ein Menschenalter jünger ist. Bei ihr unterwarf sich

Abb. 90. Zeus des Phidias. Abb. 92. Athena. 4. Jh. v. C.

der Künstler sichtbar der architektonischen Bindung durch den Raum der Tempelcella, was auch in der freien Kunst weiter wirkt, aber doch verborgen unter dem Rhythmus natürlicher organischer Bewegung.

Abb. 90, 151. DER ZEUS DES PHIDIAS.

Bronzemünze von Elis, geschlagen unter Hadrian.

Diese ärmlichen Umrisse sind die einzigen bildlichen Zeugen von dem berühmtesten Kultbild des Altertums. Für den Aufbau können wir die Grundlinien entnehmen: ein hochlehniger Thron von rechtwinkeligem Bau, der Gott gerade aufgerichtet, in der Linken das Szepter, auf der Rechten die Nike. Die Umrisse des Körpers werden zusammengefaßt von strengen Geraden, die ihrerseits zu den Säulen des Tempelinnern überleiten. (Mehr zu Abb. 151.)

Abb. 91. THRONENDER ZEUS.

Bronzestatuette. H. 0,09 m. Die Augen waren aus farbigem Stoffe eingesetzt. Aus Antium. Berlin, staatliche Museen.

Ein Zeustypus des vierten Jahrhunderts, im Aufbau dem phidiasischen Zeus ähnlich, nur mit Blitz statt Nike in der Rechten. Die Haltung ist weicher, besonders fein die leichte Durchbiegung des Rückens.

Abb. 92. ATHENA.

Münze des Lysimachos, gegen Ende des vierten Jahrhunderts geschlagen.

Ein Kultbild der Athena, wie der phidiasische Zeus mit einer Nike auf der Hand. Aber nichts mehr von repräsentativer Hoheit; die Göttin streckt sich bequem und lehnt auf ihrem Schild, lässig in der Sicherheit des Starken. Formal und seelisch ist ein Kreis durchlaufen von Gebundenheit zu Freiheit.

164. Abb. 93—95. DER DORNAUSZIEHER.

Bronze. H. 0,80 m. Wahrscheinlich griechische Originalarbeit aus der Zeit um 460 v. C. Die Augen waren eingesetzt. Rom, Konservatorenpalast.

Ein Werk voller Handlung und Spannung. Wie der Knabe den Dorn in der Fußsohle sucht, ist nicht bloßer Vorwand zu rhythmischer Bewegung wie bei den Schabermotiven, sondern wirklicher Vorgang. Der biegsame Rücken krümmt sich, der Kopf duckt sich hinab, das linke Bein steht eckig heraus. Die dünnen Ärmchen des Zwölfjährigen sind in nichts verschönt, nichts ist einer angenehmen Linie zu Liebe zurechtgeschoben, in gar nichts ist die geheiligte „Reliefanordnung" befolgt. Aber gewisse Härten der Komposition mildern sich, wenn man das Werk auf niedrigem Sockel aufstellt, wie es dem Gebrauch jener Zeit entspricht. (Abb. 93.) Nur im Kopf gibt dieser große Naturalist seiner Epoche, was ihr gebührt. Das strenge Haar, die niedere Stirn, die vollen Wangen, das starke Kinn sind Züge des Schönheitsideals um 460 v. C. Es wird das Siegerbild eines Wettläufers sein, der trotz der hemmenden Verwundung den Sieg errungen hat.

Wie für den myronischen Diskobol, so gibt es für dies Werk keinen Vorläufer und keine Weiterbildung, nur Nachahmungen und Abwandlungen, diese zahlreich. Sie beginnen in der hellenistischen Zeit mit Umsetzung der edlen Züge des jungen Aristokraten in einen ungekämmten Gassenbuben mit Stumpfnase und dicken Lippen. (Abb. 94). Die römische Kaiserzeit kopiert die Statue häufig in Marmor. Die Renaissancekünstler verwenden das Motiv gerne für Kleinbronzen, wobei sie sich durch stärkeren Realismus von der „klassischen Linie" entfernen (Abb. 95).

Abb. 91. Thronender Zeus. Bronzestatuette. 4. Jahrh. v. C. Berlin.

Abb. 93. Der kapitolinische Dornauszieher. Aufstellung in der Erlanger Kunstsammlung.

Abb. 94. Hellenistische Umbildung des kapitolinischen Dornausziehers (T. 264). Römische Marmorkopie. H. 0,63 m. Ehemals bei Castellani. Jetzt London, British Museum.

Abb. 95. Dornauszieher. Renaissancebronze, 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts Paris, ehemals in Sammlung Gustav Dreyfus.

165. ARES LUDOVISI.

Römische Marmorkopie. H. 1,56 m. Ergänzt am Ares die Nase, r. Hand, r. Fuß, Schwertgriff, am Eros Kopf, l. Arm mit Köcher, r. Unterarm, r. Fuß. Die Reste auf der linken Schulter wahrscheinlich von einem mo= dern abgearbeiteten zweiten Eros. Andere Wieder= holungen sind ohne die Eroten. Ehemals in Villa Ludovisi, Rom, Thermenmuseum.

Für Ares haben sich keine festen Typen gebildet. Mit feinem Takt betonen die Künstler in der Regel nicht den brutalen Grundzug des blutigen Schlach= tengottes, sondern verfeinern ihn zu einem schönen Manne, der durch unbekümmertes Gehaben und selbstisches Beschäftigtsein sich von den anderen Olympiern abscheidet. So sitzt er im Parthenonfries vereinsamt, aber bequem mit hochgezogenen Knieen. (T. 291.) Die Ludovisische Statue gibt das gleiche Mo= tiv in rund. Sie kopiert gewiß ein Kultbild. Aber gegenüber der Feierlichkeit der thronenden Zeusbil= der ist die Haltung höchst ungezwungen. Dennoch wird man keinen Augenblick zweifeln, daß es ein Gott ist. Verglichen mit den Statuen T. 166, 167, ist die Erscheinung von großer Würde und Schönheit. Vielleicht ist ein wenig Pose darin. Denn die Stim= mung der Statue auszudeuten bringt in Verlegenheit. Ein Sinnen auf neue Taten ist so wenig darin, wie etwa das Ausruhen von vollbrachten. Es ist eben nur die stolze und schöne Gelassenheit einer tatkräf= tigen Natur. Der römische Kopist hat freilich durch Hinzufügung der hellenistisch stilisierten Formen den Gott zum „verliebten Leutnant" gemacht, wie Brunn zu sagen pflegte, aber dies ist ein nachträglich un= tergelegter Sinn. Das Original ist wegen des Kopf= typus auf Skopas bezogen worden.

166. HERMES, AUSRUHEND.

Bronze. H. 1,05 m. Der Felsensitz, drei der Fußflügel ergänzt. Von dem Heroldstab (Kerykeion) in der Linken nur ein Stück erhalten. Aus Herculanum, Neapel, Museo nazionale.

Dies ist das feinste Charakterbild des Hermes als Götterboten, das wir besitzen. Zu flüchtigem Aus= ruhen hat er sich niedergelassen, der Oberkörper sinkt leicht ermüdet zusammen. Aber der linke Fuß ist elastisch aufgestemmt, die Glieder brauchen sich nur zu straffen, um den Körper mit einem Ruck empor= zuschnellen. Die Bänder der Flügel werden unter der Fußsohle von einer Rosette gehalten: der Gott braucht den Boden nicht zu berühren, wenn er durch die Luft eilt. In den knappen Formen des Kopfes liegt Bereitschaft und Energie.

Das Werk gehört nach der Körperbildung in den Kreis des Lysipp, es wäre durch seine köstliche Frische und Lebendigkeit des Meisters selbst würdig. Als Besonderheit beachte man die überlangen Beine.

Abb. 96. SITZENDER JÜNGLING.

H. 0,495 m. Bronzerelief, wahrscheinlich von einem Gerät. Paris, Nationalbibliothek.

Als Gegenbild des lysippischen Hermes lehrreich! Die Pariser Bronze im Spiegelbild ergibt fast genau die Haltung der Neapler Statue. Nur daß dort der Körper kubisch ist, hier Glieder und Rumpf in der Reliefansicht ausgebreitet. In der Schönheit der Li= nien ist die Pariser Figur zweifellos stärker, an na= türlicher Lebendigkeit reicht sie nicht entfernt an die Neapler Statue. Man sieht, wie schwierig beim Sitz= problem die reliefhafte Anordnung ist, selbst im wirklichen Relief. — Der Pariser Jüngling in stiller Erwartung auf einem Felsen ist vielleicht Kephalos, der schöne Jäger, der die Nacht in den Bergen ver= bringt, um mit dem Frührot zu jagen, wobei ihn Eos, die Morgenröte, erschaut, und zu ihrem Geliebten macht.

167. 236. FAUSTKÄMPFER.

Bronze. H. 1,28 m. Ergänzt der Sitz. Die Augen wa= ren eingesetzt. Gef. in Rom 1884 beim Bau des Teatro Nazionale in Via Nazionale. Rom, Thermenmuseum.

Ein Faustkämpfer in Gefechtspause. Er hat sich schwer und ermüdet auf einen Sitz fallen lassen, und schaut mit herausforderndem Blick um sich. Der Künst= ler hat uns nichts von dem rohen Kraftmenschen ge=

Abb. 96. Sitzender Jüngling, vielleicht Kephalos. Tektonisches Bronzerelief. 2. H. des 4. Jahrh. v. C.
Paris, Nationalbibliothek.

Abb. 97. Thronende Göttin, Berlin (T. 167A).

Abb. 98. Sitzende Göttin. Marmor. Boston, Museum of Fine Arts. Gute römische Kopie. Fortbildung des Parthenonstils. Das Original dürfte um 400 v. C. entstanden sein. — Die vorgestreckte Rechte hielt eine Schale, die Linke stützte wahrscheinlich ein Szepter auf. Der Thron wie der Kopf waren besonders gearbeitet.

schenkt, weder im Körper mit der haarigen Brust, noch im Kopf, der die Gesinnung wie die äußeren Spuren seines Handwerkes zeigt (T. 236). Es ist wie eine Verhöhnung der edlen griechischen Athletik, die ausgeartet ist durch die berufsmäßigen „starken Männer", die ruhm- und geldgierig auf den Festplätzen herumziehen. Der Athlet trägt nicht die „weichen Lederbänder" der griechischen Palästra (μείλιχοι ἱμάντες), sondern den „scharfen Riemen" (ἱμάς ὀξύς), der durch Querstreifen von kantigem, hartem Leder die Wucht des Schlages ins Lebensgefährliche steigert.

Wegen seines rücksichtslosen Realismus gehört das Werk in späthellenistische Zeit und ist gewiß ein Original. Im künstlerischen Aufbau hat sich seit den Tagen des Dornausziehers nichts Wesentliches geändert, aber der Geist ist ein anderer geworden. Wenn der feine Naturalismus des Dornausziehers für die hellenistische Zeit schon so klassisch war, daß man ihn in einen Gassenbuben verwandeln mußte, so zeigt der Faustkämpfer, auch sicher ein Siegerbild von einem der berühmten Festorte, erst recht das Sinken des Geschmacks und die Verrohung der Gesinnung.

167a, 241a. Abb. 97. THRONENDE GÖTTIN.

Parischer Marmor. Lebensgroß; H. 1,51 m. Aus Unteritalien. Erworben 1914. Berlin, staatl. Museen.

Ein Tempelbild griechischen Meißels vom Ende der archaischen Zeit ist uns wieder geschenkt. Die Göttin, vielleicht Kore, sitzt in strenger Haltung, die Arme mit (verlorenen) Abzeichen vorwärts hebend. Der Körper ist in ein System rechtwinkelig aneinanderstoßender Ebenen eingespannt, das in den Flächen des gradlehnigen Thrones sein tektonisches Vor- und Gegenbild hat. Die Architektur der Tempelcella umfaßt als Schrein das Bild; sie ist es, von der zuletzt die Bindung des Körpers ausgeht. Auch das Gewand ordnet sich dem Flächensystem unter, indem es die Ebenen des Körperkubus in linearer Oberflächenbewegung wiederholt. Nur das Mäntelchen im Rücken, durch das die altjonische Tracht (S. 76) bereichert ist, dient der organischen Bewegung, indem es das Heben der Arme durch rückwärtshemmende Züge verstärkt. Aber die unirdische Feierlichkeit und Hoheit der Gestalt beruht vor allem auf der Symmetrie der Vorderansicht, die vollkommen scheint. Dennoch ist sie innerlich leise gelöst: der linke Fuß tritt ein geringes vor und chiastisch dazu hebt sich die rechte Schulter, die Unterarme stehen verschieden hoch, der rechte biegt stärker aus, der Kopf neigt sich eben merkbar zur Linken; auch die Gewandzacken vor den Unterschenkeln enden ungleich hoch. Unter der tektonischen Hülle regt sich leise das organische Leben, das in der Brust schon freiblühend emporquillt. Die Formideen des Werkes sind noch archaisch, aber wie die Knospe, die die Hülle sprengen will, drängt neue Form in ihnen hervor. So findet das Werk seinen Platz um 480 v. C. an der Weltenwende in der Geschichte der Kunst, wo zum ersten Male der Mensch aus den Bindungen der formalen Unzulänglichkeit und der geistigen Umschränkung als freier organischer Gedanke hervortritt. Hiefür ist die thronende Göttin Verheißung, die Parthenonfrauen sind die reife Erfüllung.

168. SITZENDE FRAUEN AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON.

Pentelischer Marmor. H. gegen 1,30 m. London, British Museum.

Mit gelösten Gliedern sitzen die Gestalten in breiter Fülle, die Oberkörper in gemeinsamem Rhythmus zusammengeschlossen, mit auffallend breit gestellten Knien, ohne daß dies einen Schatten von Unedlem hätte. Wenn es ein Ausdruck innerer Freiheit ist, so liegt doch auch ein künstlerischer Grund dahinter. Nur bei niedriger Aufstellung, wie sie bei der Berliner Göttin vorauszusetzen ist, ist die Tiefenbewegung von wagrecht gestellten Oberschenkeln nicht hinderlich; bei höherer Aufstellung verdeckt die Knielinie die Rumpfmitte und schneidet ungünstig über die Brust.

Bei jüngeren hochaufgestellten Tempelbildern wie der Bostoner Thronenden (Abb. 98) wird anders als an den Parthenonfrauen der Ausweg gefunden, daß der Sitz hochgenommen und die Oberschenkel gegen die natürliche Proportion verkürzt werden. An sitzenden Porträtstatuen der hellenistisch-römischen Zeit sind die schrägen Oberschenkel bisweilen bis zur Verkrüppelung verkürzt (Beispiele in Villa Albani). Die Erscheinung gehört in den Kreis von künstlerischen Ausdrucksmitteln, die auf dem Verhältnis der „Daseinsform" zur „Wirkungsform" beruhen. Der Plastiker ändert an den sachlichen Verhältnissen, um im Zusammenhang des Ganzen die Formen „richtig" erscheinen zu lassen. Die Kunst geht souverän mit der Wirklichkeit um, um eine höhere Wahrheit zu schaffen. Daß die Alten sich dieses Verfahrens auch theoretisch schon bewußt waren, zeigt eine Anekdote aus dem Kreise des Phidias. Er und Alkamenes schufen „im Wettstreit" zwei Athenastatuen, die auf Säulen stehen sollten. In der Nähe betrachtet, war an der des Phidias alles übertrieben, die Lippen geöffnet, die Nasenlöcher gebläht usw., so daß das Volk ihn tadelte. Aber als die Statuen an ihrem Orte standen, war er Sieger. Über den Gewandstil der Parthenongiebel vgl. zu T. 127.

169. Abb. 99. TODESGÖTTINNEN.

Kalkstein (Travertin), mit Stuck überzogen und bemalt. H. des Ganzen nebst dem in Abb. 99 fehlenden Sockel 2,23 m; H. der sitzenden Figuren gegen 0,70 m. Familiengrab der Volumnier in Perusia (Perugia).

Die Denkmäler in den Grabkammern der Volumnier stammen aus der letzten Zeit der national-etrus-

kischen Kunst, dem zweiten Jahrhundert v. C. Das vornehmste Stück (Abb. 99) zeigt nach alter etruskischer Weise den Toten auf dem Deckel seiner Aschenurne zum Mahle gelagert. Sein Kopf ist ein charakteristisches Porträt. Unten sitzen zwei Todesdämonen als Wächterinnen des Grabes. Zwischen ihnen sind in einem Bogenfeld vier schattenhafte Menschengestalten gemalt (auf Abb. 99 nicht erkennbar), ein Blick in die Pforte des Jenseits. Die sitzenden Flügelfrauen sind Furien mit Schlangen im Haar und Fackeln in den Händen, in einer Tracht, die die Brüste frei läßt und um den Gürtel einen doppelten Bausch bildet. Die Gesichtszüge sind nicht häßlich verzerrt wie in der älteren etruskischen Zeit. Die Furien haben also dieselbe Wandlung durchgemacht wie die griechische Medusa. (T. 262.) Die Gewandbildung ist von dem hellenistischen Stil wie auf T. 135, 136, Abb. 67 abhängig, aber die Falten sind dicker, derber, gerundeter. Auch die Haltung der Gestalten, obwohl ganz ungezwungen, hat etwas Schweres, Wuchtendes. Vielen ist vor diesen und ähnlichen Werken kein Geringerer als Michelangelo in den Sinn gekommen. Im Gewandstil wie in der Haltung und Gebärde ist etwas innerlich Verwandtes. Daß der größte Sohn des modernen Tuscien altetruskische Denkmäler gesehen und gezeichnet hat, steht fest (Abb. 201). Daß aber etwas Tieferes wirksam ist, eine über Jahrtausende reichende gleichartige künstlerische Disposition, wird glaubhaft, wenn wir auch bei Ägyptern, Orientalen und Griechen die künstlerischen Grundauffassungen letzten Endes im Rassegefühl wurzeln sehen.

Abb. 99. Grabmal des Aruns Volumnius in Perugia.

170. NYMPHE, die Sandale anlegend.

Römische Marmorkopie. H. 1,02 m. Ergänzt der Kopf, der aufwärts gewendet sein müßte; r. Hand, Finger der l. Hand, beide Füße. Florenz, Uffizien.

Aus der Gruppe mit dem krupeziontretenden Satyr (T. 80, Abb. 32), ein heiteres Genrestück späthellenistischer Zeit. Die naive sperrige Stellung ist ohne den Zwang einer älteren Typik aus der Handlung erfunden. Doch setzt sie eine Neuerung der hellenistischen Zeit voraus, den Kontrapost, d. i. die Gegenbewegung von Ober- und Unterkörper (vgl. zu T. 171).

171. Dazu Abb. 100. SITZENDES MÄDCHEN.

Marmor. H. 1,03 m. Zahlreiche Ergänzungen: am Kopf Haarschleife und Nasenspitze, am Gewand die Falten unter der r. Achselhöhle, um das r. Knie, an der linken Hüfte; Hälfte der l. Hand, ferner r. Hand mit Teil des Unterarms, der r. Fuß samt Gewandsaum, Spitze des l. Fußes, Ränder des Stuhlsitzes samt Stuhlbeinen und Mittelstütze. Gef. in Rom 1879. Rom, Konservatorenpalast.

Das Geschöpfchen zwischen Kind und Jungfrau sitzt in ungenierter Weise, die Beine übergeschlagen, den Kopf geneigt, eine kleine Kokette. Auf einer Gemme und in römischen Terrakotten wird die Gestalt durch Abzeichen zur Tyche oder Fortuna, der „launischen Glücksgöttin". Das ist gewiß nicht der ursprüngliche Sinn der Statue, die ihrem Wesen nach eine bloße Schmuckfigur für Garten oder Halle ist.

Die Gegenbewegung in Ober- und Unterkörper ist ein neuer formaler Gedanke, der zum ersten Male voll ausgebildet an der Stadtgöttin (Tyche) von Antiocheia am Orontes auftritt, einem Werke des Lysippschülers Eutychides, um 300 v. C. Unter den erhaltenen Nachbildungen ist die beste die Statuette de Clercq (Abb. 100). Die Göttin thront auf einem Felsen, unten der Flußgott Orontes in der Haltung eines Schwimmenden. Während ältere Städte eine olympische Gottheit als Stadtschützerin haben, so Athen die Athena, erhalten die neugegründeten hellenistischen Städte ihre eigene Tyche, eine mit der Stadt verknüpfte Gottheit, die aus dem Geschlechte der Ortsnymphen stammt. Im Bilde der Tyche von

Antiocheia ist die Lage der Stadt ausgedrückt, hoch am Berghang über dem Fluß, und ihre Haltung spricht das Gebundensein an den Ort aus, das breite, feste Haften an der Stelle.

An der sitzenden Antiocheia und dem kapitolinischen Mädchen stehen alle Querachsen des Rumpfes schräg und die Achsen der Beine gehen übers Kreuz.

Abb. 100. Tyche von Antiocheia am Orontes. Bronzestatuette nach dem Werk des Lysippschülers Eutychides. Paris, Sammlung de Clerq.

So endet die Entwicklung der sitzenden Gestalten genau wie die der stehenden mit einer Verschraubung der natürlichen Achsen. In einer ruhenden Stellung ist die größte Beweglichkeit ausgedrückt.

GELAGERTE GESTALTEN.

Die archaische Kunst hat sich für den gelagerten Körper in reliefhafter Auffassung einen Typus geschaffen, der nicht viel mehr ist als ein Umlegen des aufrecht stehenden mit Abknickung der Hüften (Abbildung 73). Der großen Kunst ist das Motiv für die Giebelfüllungen wertvoll, wo die architektonische Bindung den Zwang vergessen macht, der dem Körper angetan wird. (T. 172 oben.) Die Überwindung der reinen Flächenstellung am Ende des Archaismus bedeutet den ersten Schritt in die Freiheit. Aber merkwürdig, je reifer die Kunst wird, desto mehr nähert sie sich wieder dem archaischen Grundgedanken. Am Kopenhagener Niobiden (T. 172 u.), dem es an Naturalismus nicht fehlt, ist das Einlenken schon deutlich. Im Ilissos aber des Parthenongiebels (T. 173) steht die strenge alte Anordnung wieder da, aber nun erfüllt mit höchstem Lebensgefühl. Es muß ihr also nicht nur künstlerischer, sondern auch natürlicher Ausdruckswert innewohnen. Dann taucht der Gedanke erst in einer späteren Fassung wieder auf, dem sterbenden Gallier der pergamenischen Kunst (T. 174). Hier ist in der Virtuosität der späteren Zeit die Umrißwirkung mit durchgebildeter Tiefenwirkung verschmolzen. Wieder knüpft sich das Ende an den Anfang: der Gallier stimmt in der kubischen Körperanordnung im Raum nahe überein mit dem gefallenen Ägineten des Ostgiebels. Aber nicht „verlorene Zwischenglieder" sind mit einer Übertreibung der typengeschichtlichen Betrachtungsweise anzunehmen, sondern Gleichheit der Aufgaben erzeugt auch in weitgetrennten Zeiten ähnliche Ergebnisse.

Eine Reihe für sich bildet der halbsitzend gelagerte Körper. Mit naivem Realismus versucht es der archaische Künstler (T. 175), zu klassischer Größe wächst das Motiv am Parthenon (T. 176, 177). Es ist die Stellung auf dem Speiselager, bei der ein Arm sich auf das Kopfpolster stützt, der andere zum Ergreifen der Speisen frei bleibt, wodurch der Körper von selbst in wirksame Dreiviertelansicht kommt. Sie ist häufig bei den fröhlichen Symposien der Vasenbilder und auf den Weihreliefs an Heroen. Monumental verwertet ist das Motiv bei den großen Flußgöttern der hellenistisch-römischen Zeit und gelagerten Quellnymphen, wobei im Zusammenhang mit den Gelagetypen in der Regel der linke Arm aufgestützt wird, wenn nicht die Anordnung als Gegenstück die Umkehrung fordert.

Die Kline, zugleich Speisebett und Nachtlager, leitet zu den Schlafenden über, die erst seit dem vierten Jahrhundert häufiger und monumental auftreten. Eine der berühmtesten Schläferinnen ist die große Ariadne im Vatikan (Abb. 108, S. 127), wo der Körper hoch aufgerichtet seine Pracht in voller Reliefstellung ausbreitet. Auf anderen Wegen geht der Künstler des Barberinischen Faun (T. 178), der die Komposition auf den Kubus anlegt, ein meisterhafter Aufbau, der der Natur ungleich näher bleibt. Vollkommen der Natur folgt der Künstler des Hermaphroditen (T. 179). Aber er fordert, daß man sein Werk von oben beschaut.

Dies Schwanken zwischen Naturalismus und ‚Tektonismus' noch in der hellenistischen Kunst erklärt

sich zur Genüge aus der sperrigen Natur der menschlichen Glieder, wenn sie durch den Schlaf gelöst flach auseinander streben. In der römischen Kunst, die auf Sarkophagdeckeln viel Bedarf an Gelagerten und Schlafenden hat, überwiegt ein künstlerisch kaum verarbeiteter Naturalismus, in Fortsetzung der alten Typen der etruskischen Kunst.

172 oben. GEFALLENER aus dem Westgiebel des Aphaiatempels auf Ägina.

Parischer Marmor. H. 0,47 m. L. 1,59 m. Ergänzt: r. Unterarm, r. Hand mit Pfeil, Finger der l. Hand, r. Unterbein außer Knie und Fuß, an dem jedoch Zehen und Ferse neu sind, Zehen des l. Fußes. München, Glyptothek.

172 Mitte. GEFALLENER aus dem Ostgiebel desselben Tempels.

H. 0,64, L. 1,845 m. Ergänzt: r. Bein von über der Mitte des Oberschenkels an; der r. Fuß stand nicht auf dem Boden, sondern schwebte in der Luft, das Bein war mehr ausgestreckt. Ferner ergänzt Stück an der l. Hüfte, Helmbusch, Teile am Schild. Unter der r. Brustwarze Loch für einen Bronzepfeil. München, Glyptothek.

172 unten. STERBENDER NIOBIDE. Aus einem Giebel. (Vgl. T. 149.)

Gef. in Rom. Zehen, Finger der Linken und die r. Hand waren für sich gearbeitet und angesetzt. H. 0,62, L. 1,65 m. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.

Drei von Pfeilen Verwundete. Der erste Äginete zieht den Pfeil aus der Brust, der zweite sinkt über ihm zusammen, der Niobide greift mit der Rechten danach. Bei dem ersten Ägineten steht der Rumpf in Vorderansicht; bei dem zweiten neigt sich die rechte Schulter nach vorn, die rechte Hüfte sinkt nach hinten, der Brustkorb dreht sich gegen die Beckenachse ab. Der Körper hat einen Ausdruck schmerzlichen Windens. Das Vorübergehende der Haltung wird noch deutlicher bei richtiger Ergänzung des in der Luft schwebenden rechten Beins; der linke Arm rutscht aus den Schildbügeln. Der erste Äginet ist ein gestelltes lebendes Bild, der zweite ein Hingestürzter im Augenblick vor dem letzten Zusammensinken. Es ist eine ähnliche „unvollendete Bewegung“ wie in den Rücklingsstürzenden desselben Giebels (vgl. S. 61). Der stilistische Fortschritt vom äginetischen Westgiebel zum Ostgiebel ist nirgends deutlicher fühlbar. Dort archaische Starrheit der Geste, hier der frische Strom neuen Naturgefühls auch in der fleischigen Modellierung von Brust, Schultern und Armen.

Der Niobide ist rückwärts niedergestürzt. Die Beine sind aufeinandergelegt, die Hüfte steht senkrecht, die rechte Schulter jedoch sinkt nach hinten, indem die Hand nach dem Pfeil greift. Die linke Schulter wird durch den aufgestützten Arm nach oben gedrückt. Es ist, als wolle sich der Verwundete vornüberwälzen, um auf die Kniee zu kommen; aber der Oberkörper hat nicht mehr die Kraft, die rechte Rumpfhälfte sinkt wieder zurück. Dabei klemmt sich das Gewand zwischen die Beine, zum Ausdruck dessen, daß deren Bewegung von hinten nach vorne geht, nicht umgekehrt. Also ein nicht vollendeter, etwas unklarer Zwischenzustand, wie die Übergangszeit zum freien Stil sie liebt. Der Niobidenkünstler (vgl. zu T. 149) ist ein Naturalist, der kurz vor der Vollendung zur höchsten Schönheit stehen bleibt. Die unrhythmische Einsenkung der rechten Weiche wäre um diese Zeit im Kreise des Phidias kaum ertragen worden.

Abb. 101. GELAGERTER, Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia.

L. 2,02 m. (Der ganze Giebel Abb. 114.)

In malerischer Weichheit schmiegt sich der Leib dem Boden an. Der Körper unterwirft sich einem Rhythmus, der nicht nur aus der eigenen Bewegung

Abb. 101. Gelagerter aus dem Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. (Abb. 114).

stammt; der Gewandrand auf rechter Hüfte und Oberschenkel wiederholt eindrücklich die Wellenbewegung. Das anatomische Interesse tritt zurück. Die Gestalt weist vorwärts zum Ilissos des Parthenon.

173. „ILISSOS“ aus dem Westgiebel des Parthenon.
H. 0,72, Br. 1,91 m. London, British Museum.

Es ist wie ein lebendiger Leib. Der Brustkorb wölbt sich unter der Muskeldecke, an Bauch und Oberschenkel hängen die entlasteten Teile in weicher Spannung, als müßten sie dem Druck der Hand nachgeben. Der Bildhauer Dannecker sagte vom Ilissos und Theseus (T. 176): „Sie sind wie auf Natur geformt und doch habe ich nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen.“ Aber nicht in der Naturrichtigkeit liegt die Größe und die Gesinnung dieses Stils, sie ist nur selbstverständliche Grundlage. In diesen Körpern ist etwas gestaltet, was nur der Begnadete in der Wirklichkeit erschaut: einen beglückenden Zusammenhang von formgewordenen Kräften, die als eine Welt für sich in ihrem eigenen Rhythmus leben. Im Theseus ruhen die Kräfte befriedet in sich wie das gewaltige Massiv eines Gebirges; im Ilissos ist eine Bewegung wie die eines Stromes. Es ist ein hohes Lied von der Kraft und der Schönheit des Menschenleibes, wie nie noch eines geschaffen ward.

174. 221. STERBENDER GALLIER.
Marmor. Überlebensgroß, H. 0,73 m, L. 1,85 m. Neu ist das 1. Viertel der Standplatte mit dem Schwert und dem Ende des Horns, das fälschlich als Schalltrichter statt Mundstück ergänzt ist, ferner die r. Hand, alle Zehen, die Nasenspitze. Rom, Kapitolinisches Museum.

Der Gallier ist mit einer Wunde unter der rechten Brust auf dem Schilde zusammengebrochen. Mühsam hält sich der rechte Arm aufrecht, der Kopf sinkt herab, der Tod ist nicht ferne. Der Körper lastet in sich, wie es das klassische Empfinden verlangt, während der ähnlich gelagerte Äginet (T. 172 Mitte) in einer unvollendeten Bewegung ist. Der Körper ist naturalistisch gebildet, mit virtuoser aber kleinlicher Beobachtung von Muskeln und Hautfalten. Das Original gehörte zu den Bronzebildern, die Attalos I. von Pergamon (241—197 v. C.) auf seiner Königsburg als Dank weihte für seine Siege über die in Kleinasien eingefallenen Galater. Aus der gleichen Reihe ist die Gruppe des Galliers, der sein Weib getötet hat und sich selbst ersticht (ehemals Villa Ludovisi, jetzt Thermenmuseum, Rom). Da der Marmor kleinasiatisch ist, sind es wahrscheinlich zeitgenössische Kopien.

175. ETRUSKISCHER THRONSARKOPHAG.
Gebrannter Thon, reich bemalt. H. 1,73, L. 1,27 m. Aus vielen Stücken zusammengesetzt, angeblich ohne erhebliche Ergänzungen. Gef. in Caere (heute Cervetri). London, British Museum.

Das in dem Sarge beigesetzte Paar ist überlebensgroß in lebhafter Unterhaltung abgebildet. Es ist eine Mischung von altjonischer Kunst des 6. Jahrh. mit etruskischem Realismus. Die Köpfe mit ihren schrägen Schlitzaugen und der fliehenden Stirn entsprechen dem archaischen jonischen Schönheitsideal; der hagere Leib, die dürren Arme, die überlangen Beine, die häßlichen Füße sind wohl Eigentum des etruskischen Arbeiters. In der Lagerung des Mannes ist kein Versuch einer künstlerischen Anordnung. Zwei Sarkophage gleicher Art (Thermenmuseum, Louvre) sind im Aufbau viel stärker griechisch.

176. „THESEUS“ aus dem Ostgiebel des Parthenon.
Pentelischer Marmor. H. 1,21, L. 1,73 m. London, British Museum.

Es ist vielleicht der Berggott Olympos, gelagert auf einem Felsen, über den ein Fell gebreitet ist. Links taucht in der Giebelecke Helios und sein Viergespann aus den Wellen auf. Der Gelagerte hebt die Hand zum Gruße der aufgehenden Sonne, erhabene Gelassenheit in Haltung und Blick, voll lebendiger Schönheit. (Vgl. zu T. 173.)

177. „Die TAUSCHWESTERN“ aus dem Ostgiebel des Parthenon.
Pentelischer Marmor. H. 1,09, L. 2,67 m. London, British Museum.

Mit göttlicher Lässigkeit lehnt die Schwester im Schoße der anderen, die lebhaft vorgebeugt zu ihr redet. Ein Dreiklang von Gewandung: feine Chitone, dickere Mäntel um die Beine, eine schwere Decke über dem Felslager. Die Rhythmen der Gewandfalten fließen um Körper von göttlicher Fülle und Kraft. Das Höchste dieses Stils ist gewiß Brust und Leib der Liegenden. Wie Wellen rieseln die Falten an den schönen Hügeln der Brüste nieder, schäumen an dem Wehr des Gürtels empor und fließen beruhigt in sanfterer Fläche weiter, bis sie am Querwall des Mantels verschwinden. Eine edlere Poesie der Gewandung ist nie gedichtet worden. — Zum Historischen des Stils vgl. zu T. 127.

Abb. 108. ARIADNE.
Römische Marmorkopie. H. 1,60, L. gegen 2 m. Ergänzt: am Kopf Nase, Lippen, r. Hand, die zwei letzten Finger der l. Hand; aus Gips das ganze Lager, das kurz herabhängende Gewandstück unterhalb des l. Ellenbogens. Rom, Vatikan.

Dies Monumentalwerk ist gewiß nicht nur „Illustration“ zur Geschichte vom ungetreuen Theseus,

der die Geliebte auf Naxos verläßt, bis Dionysos die schöne Schläferin als seine Gattin holt, sondern das Urbild war ein Weihgeschenk in einem Heiligtum des Gottes. Aber sein dichterischer Gehalt ist allerdings stärker als sein religiöser.

„Fremdling, rühre nicht an das steinerne Bild
Ariadnes,
Daß sie empor nicht schreckt und ihren
Theseus vermißt."
Anthologia Palatina XVI Nr. 146.

breiten. Bleierne Schwere des Schlafes hält die Glieder auch in der unbequemen Lage gefesselt. Die Augen sind tief in die Höhlen gesunken, die Nüstern gebläht, der Mund halb geöffnet, man meint, ihn schnarchen zu hören. Die Stirn ist abwärts verzogen, Mitfühlende glauben aufziehendes Kopfweh zu spüren. So grobe Dinge stellt die Antike mit Feingefühl nicht an der edlen Menschengestalt dar, sondern an Wesen, die, wenn auch göttlichen Ursprungs, doch „ein Bild der sich selbst gelassenen, einfältigen Natur"

Abb. 168. Schlafende Ariadne. Rom, Vatikan, Galleria delle statue.

178. DER BARBERINISCHE FAUN.

Parischer Marmor (Lychnites). H. 2,15 m. Ergänzt: r. Bein (der Fuß stand wahrscheinlich weiter vom Körper ab), am l. Bein das Knie und der r. Fuß außer der Ferse; der l. Unterarm; der hintere Teil des Felsens mit den Gewächsen. Gef. bei der Engelsburg. Er stand wahrscheinlich in den Gärten der Domitia, wo er als Brunnenfigur verwendet war (später eingearbeitetes Ausflußloch unter der Schnauze des Fells, mit Gips geschlossen). München, Glyptothek.

Ein wilder Geselle ist nach vielem Trinken, Toben und Lieben auf einem harten Felsen in Schlaf gesunken, nicht ohne sich vorher sein Pantherfell unterzubreiten.

sind (Winckelmann). Eines der besten Originalwerke hellenistischer Zeit.

179. SCHLAFENDER HERMAPHRODIT.

L. 1,47 m. Rom, Thermenmuseum.

Ein göttliches Wesen mit den Abzeichen beider Geschlechter ist ein uralter Gedanke des semitischen Religionskreises. Ein Kult auf Kypros kennt eine männliche Aphrodite. Von dort oder aus Kleinasien kommt im 4. Jahrhundert der Hermaphroditos nach Athen. Die Mythe deutet den Namen so: der Sohn des Hermes und der Aphrodite wurde von der Quell=

nymphe Salmacis in Karien geliebt, und da er sie verschmähte, bat sie die Götter, ewig mit ihm vereint zu sein, worauf das neue Zwitterwesen entstand. Bei den Darstellungen in der Kunst überwiegt entweder der männliche oder der weibliche Charakter, jener bei einer stehenden Gestalt des Berliner Museums, vielleicht einer Nachbildung des „Hermaphroditos nobilis" des Künstlers Polykles (4. Jahrhundert v. C.), dieser bei der schlafenden Gestalt des Thermenmuseums. Vom Rücken gesehen ist sie ein feiner weiblicher Akt, erst die andere Seite gibt Aufschluß, welcher Art die unruhigen Träume sein mögen. Man betrachte daneben den unschuldigen Kinderschlaf des kleinen Eros auf Tafel 189.

Die Verschiebungen in der Rückenansicht, das Strecken des rechten Beines, die Überschneidung durch das linke, die Wendung des Kopfes ergibt zusammen eine Fülle reizvoller Linien, die letzte Möglichkeit innerhalb der Liegemotive. Dazu eine raffinierte Durchmodellierung des Fleisches. Die sinnliche Wirkung ist hier stärker als in irgend einem Werk der Antike; sie wird gemildert dadurch, daß es ein Schläfer ist, den wir belauschen. Die Entstehung der Statue fällt in die spätere hellenistische Zeit.

KNIEEN UND KAUERN.

Knieende Gestalten fügen sich leicht in eine Reliefansicht (Abb. 109, 110, T. 180), aber ebensogut vermag die jüngere Kunst Werke von allansichtiger Plastizität daraus zu gestalten (T. 181—184), indem sie der Natur entsprechend eine niedrige Aufstellung wählt.

Abb. 109. Knieender Pferdebursch. Ostgiebel des olympischen Zeustempels. (Abb. 114.)

Abb. 110. Dienerin der Sterope. Ostgiebel des olympischen Zeustempels. (Abb. 114.)

Abb. 109, 110. KNIEENDER KNABE UND MÄDCHEN.

H. 1,05 m. Olympia, Museum.

Die feierlich große Komposition des Ostgiebels **(Abbild. 114)** stellt die Vorbereitung zum Wagenrennen des Pelops und Oinomaos dar. In der Mitte Zeus, rechts König Oinomaos und seine Gattin Sterope, links Pelops und in gehalten nachdenklicher Stellung Hippodameia, die Braut, um die der Kampf geht. Dann jederseits die Viergespanne, um die sich eine Anzahl halb oder ganz unbeschäftigter Neben=

personen reiht, an denen die Motive des Liegens (Abb. 101), Hockens (T. 185) und Knieens in mannigfacher Weise verwertet sind. Knieend ordnet der Wagenlenker hinter dem linken Gespann die Zügel, sein jugendlicher Genosse (Abb. 109) hilft ihm. In der weichen Haltung des Mädchens (Abb. 110) vereinigt sich die Demut der Dienerin mit jugendlicher Spannkraft. Sie fände daher besser ihren Platz zu Füßen der Sterope vor dem rechten Gespann.

pergamenischen Kunst unter Attalos I. zugewiesen, der auch die Gallier angehören. (T. 174.)

Wie der äginetische Herakles hockt der Schleifer auf der Ferse, aber ohne athletische Spannung, in roher Naturkraft. Die vorgreifenden Arme geben mit den Knieen dem Körper räumliche Tiefe, so daß die Ansicht über Eck die reichste ist. Da die drei Statuen wahrscheinlich auf getrennten Basen standen, der Apollon sitzend links, Marsyas in der Mitte, sah

Abb. 114. Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia. Wiederherstellung von G. Treu. Dresden, Skulpturensammlung.

180. BOGENSCHIESSENDER HERAKLES aus dem Ostgiebel des Aphaiatempels auf Ägina.

Parischer Marmor. H. 0,79 m. Ergänzt: Nasenspitze, l. Hand, r. Unterarm, vordere Hälfte des r. Fußes, l. Unterschenkel, einzelne Klappen am Panzer. Die Stütze unter dem r. Knie nach erhaltenen Spuren ergänzt. Die l. Körperseite stärker verwittert als die rechte, weshalb die Statue in die rechte Giebelhälfte gehört. München, Glyptothek.

Bogenschützen knieen, um den Schuß sicher abzugeben und zugleich gedeckt zu sein, wie noch heute bei Naturvölkern. Es ist ein elastisches Hocken auf der Ferse, so daß das Knie etwas über dem Boden bleibt und der Körper gehoben oder gesenkt werden kann, wie das Zielen es erfordert. Die Umrisse der Gestalt sind von starker sachlicher Klarheit und Kraft: zielsicher die Spannung der Horizontalen in den Armen, eisern die Festigkeit in den senkrechten Linien des Rumpfes, von größter Geschmeidigkeit der Umriß der Beine. (Vgl. auch zu T. 86.)

181. DER SCHLEIFER.

Marmor. H. 1,06 m. Ergänzt: Nasenspitze, Griff des Messers nebst Zeigefinger der r. Hand, die ersten drei Finger der l. Hand. Florenz, Tribuna der Uffizien.

Aus einer Gruppe mit Apoll, der als Sieger im musischen Wettkampfe dem an einen Baum gehängten Marsyas die Haut abziehen läßt. Der Skythe mit sarmatischem Schädel, breiten Backenknochen und rohem Maul, zieht langsam das breite Messer auf dem Schleifstein ab und schaut stumpfsinnig-interessiert zu seinem Opfer empor. Die Charakterisierung des Henkers als Barbar und der Realismus des Nackten sind vorzüglich. Die Gruppe wird der

man den Skythen wie auf unserer Tafel. Wegen der vortrefflichen Arbeit wohl zeitgenössische Kopie.

182. BADENDE APHRODITE DES DOIDALSES.

Römische Marmorkopie. H. 0,82 m. Ergänzt: Oberkopf, r. Ellbogen, Finger der r. Hand, Stütze zwischen r. Handgelenk und Schulter, Teile an den Fingern der l. Hand, Zehen, die Standplatte mit der irrtümlichen Andeutung von Wasser; das erhaltene Stück hinter dem linken Fuß ist glatt. Sockel mit der Künstlerinschrift Bupalos neu. Oberfläche der Statue modern geglättet. Rom, Vatikan, Gabinetto delle maschere.

Die Göttin kauert, um das Badewasser über sich schütten zu lassen, das sie spielend mit der rechten Hand auffängt. In leichtem Schauer drängen sich die Glieder zusammen mit reizvollen Überschneidungen und graziöser Drehung des Rumpfes. Im Vergleich zum Schleifer ist die Aphrodite auf Rund komponiert und fordert einen zylindrischen oder polygonalen Sockel. Wahrscheinlich ist sie eine Nachbildung der badenden Aphrodite des bithynischen Künstlers Doidalses, die für die im Jahre 264 v. C. von König Nikomedes von Bithynien gegründete Hauptstadt Nikomedia gearbeitet war.

183. KNIEENDER KNABE, sog. Ilioneus.

Parischer Marmor. H. 0,89 m. Vorzügliche römische Kopie. München, Glyptothek.

Ein Bedrohendes kommt von oben, der Knabe wendet Arme und Kopf abwehrend oder flehend aufwärts. Nach dem jüngsten Niobesohn, Ilioneus, hat die Statue ihren Namen, doch gehört sie nicht zu der Florentiner Gruppe. Der Stil weist auf das vierte Jahrhundert. Das blühende Fleisch des Knabenkör-

pers ist in feinsten Schwellungen modelliert, alle Übergänge von höchster Zartheit, dennoch die Muskulatur keineswegs weichlich, sondern von einer gewissen Kraft und Prallheit. Die flach gewölbten Füße mit überlangen Zehen erinnern an den Apoxyomenos, ebenso die Muskelbehandlung um die Taille (S. 70). Das Werk wäre des Lysipp selbst nicht unwürdig. Das Motiv steht abseits der Typik, ein fertiger Meistergedanke.

184. RINGERGRUPPE.

Marmor. H. 0,98 m, L. 0,71 m. Ergänzt: am oberen Ringer beide Arme; am unteren der r. Unterarm, wahrscheinlich der ganze l. Arm, außer der Hand; Standplatte. An den Körpern sind mehrfach Brüche ausgeflickt. Die Köpfe, deren Stellung richtig ist, sind außer den Nasen antik, gehören aber nicht zu der Gruppe, sondern zu Niobidenstatuen. Florenz, Tribuna der Uffizien.

Der obere Ringer hat dem anderen mit seinem linken Bein das linke Bein zusammengeschnürt und zieht ihm den rechten Arm so nach rückwärts, daß für den Unterliegenden jede Bewegung unmöglich scheint, außer wenn er sich mit Hilfe des rechten Beins noch emporzuschnellen vermag. Dann müßte der Obere, um nicht selbst auf den Rücken geworfen zu werden, das linke Bein des Gegners loslassen, womit die Beiden auseinanderkämen. Hat der Untenliegende aber nicht mehr die Kraft, den Druck der linken Schulter des Gegners auf seinen Rücken zu überwinden, so muß er sich ergeben. Nach verwirrend schneller Bewegung ist der Kampf zu einem Stillstand gekommen, der atemlose Zuschauer ist ungewiß, ob der Knäuel der Menschenleiber im nächsten Augenblick auseinandergesprengt wird oder matt zusammensinkt wie erlöschendes Feuer. Dieser leidenschaftlich gespannten Komposition ist die Ausführung ebenbürtig. In den geschmeidigen Leibern ist nichts übertrieben, sondern alles ἐς τὸ σύμμετρον περιγεγραμμένον, „auf das richtige Maß entwickelt" (vgl. S. 21). Die Körper sind nach den Proportionen lysippisch, die Entstehung in der Schule des Lysipp wahrscheinlich.

185. KAUERNDER KNABE aus dem Ostgiebel des olympischen Zeustempels.

Parischer Marmor. H. 1,10 m. Olympia, Museum.

Das Sitzen am Boden hat nicht zu bedeutenden plastischen Typen geführt wie im Ägyptischen (T. 8, 18 Mitte), da es nicht griechischer Sitte entsprach. Auch der Handwerker hat bei der Arbeit ein Schemelchen oder Stühlchen. So tritt es nur im Nebenwerk auf als zufälliges Warten Dienender (T. 267, 308) oder in der Genrekunst als Ausdruck der Kindlichkeit (T. 187, 188). In reines Relief fügt es sich schwer (**Abb. 112, 113**). Der olympische Knabe ist mit starker Tiefenwirkung zu einer weich umschlossenen Masse geballt, voll reicher Innenbewegung wohlig ineinandergleitender Wölbungen. Sein Wesen, wie das der Knieenden, Abb. 110, ist stille Ergebenheit zu Füßen seines Herrn.

Abb. 112. 113. Zechender Silen. Münzen von Naxos (Sizilien). 212. Um 460 v. C. — 113. 2. H. des 5. Jahrh. v. C.

Abb. 115. DIE TRUNKENE ALTE.

Römische Marmorkopie. H. 0,92 m. Ergänzt: am

Abb. 115. Trunkene Alte. Hellenistisch. Kopie nach einem Werke des jüngeren Myron. München, Glyptothek.

Kopf die Nase, ferner r. Arm von Mitte des Oberarms an, l. Schulter mit anschließenden Teilen, Daumen der l. Hand, l. Fuß, Teile der Flasche, an der die obere Hälfte des Halses und der Henkel fehlen. München, Glyptothek.

Den Beschluß der edlen Typen macht ein groteskes Stück Wirklichkeit. Eine Alte hält, auf den Boden gekauert, eine Weinflasche mit Knieen und Armen innig umschlungen; sie scheint in dionysischer Begeisterung — Nüchterne nennen es Trunkenheit — ein Liedchen zu lallen. Es gibt gewiß nichts Häßlicheres als diesen faltigen Kopf, den zahnlückigen Mund, den verdorrten Hals, die vorspringenden Schlüsselbeine, den schrecklichen Busen. Aber Humor und Kunst stimmen uns heiter vor diesem Greusal, das selbst so selig ist in den Wonnen seines Gottes, den es umarmt. Es ist ein Künstlerspaß für den Park eines Dionysosverehrers, wahrscheinlich die anus ebria des jüngeren Myron (3. bis 2 Jahrh. v. C.), die Plinius überliefert und die auch die kleine Thonplastik oft nachgemacht hat.

Abb. 116. Eroten in Kindergestalt als Handwerker beim Tuchfärben. Rechts eine Psyche als Aufseherin. Friesbildchen im Hause der Vettier in Pompeji. Nach hellenistischen Vorbildern.

KINDER

Der Kinderkörper mit seinen rundlichen, schwer faßbaren Formen und der raschen Proportionsänderung während des Wachstums läßt sich schwerer als der nackte Manneskörper oder die bekleidete Frau auf eine künstlerische Formel bringen. Die ältere griechische Kunst hilft sich mit einem einzigen Merkmal, der Kleinheit. Vom geometrischen Stil bis zu den schön-rotfigurigen Vasenbildern um die Mitte des 5. Jahrhunderts ist das Kind nichts als ein verkleinerter Erwachsener. Kinderdarstellungen finden sich bei Totenklagen, dann in den Geschichtchen von den Götterkindern: Hermes zu den Nymphen gebracht, Hermes in der Wiege als Meisterdieb, der erdgeborene Erichthonios, der kleine Herakles mit den Schlangen usw. Mit der freien Kunst des 5. Jahrhunderts erweitert sich der Darstellungskreis, die Beobachtung schärft sich. Auf attischen Väschen aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts sind Kinder in allerhand Spiel dargestellt, häufig mit kleinen Kännchen beschäftigt, die sich auf das athenische Blumenfest, die im Februar gefeierten Anthesterien, beziehen. Am zweiten Tage, dem „Kannentag" (χόες), fand ein öffentliches Trinken statt, wobei die Kinder das Treiben der Großen nachahmten. Die dicklichen Formen der kleinen Leiber, das täppische Kriechen und Greifen sind jetzt sehr hübsch erfaßt **(Abb. 117)**. Weiterhin stiften besorgte Mütter immer häufiger ein Bild ihres Lieblings in die Heiligtümer, besonders der Geburtsgöttinnen und des Asklepios, sei es als gemalte Tafel oder als Statue. Endlich bringt der Schmuck der Gräber reiche Gelegenheit zur Kinderdarstellung. Erst in der hellenistischen Zeit tritt das ein, was man „künstlerische Wucherung" nennen kann, d. h. es entstehen Kinderbildchen rein aus Freude am Motiv und zum Schmuck der Privathäuser. Einen besonders reichen Stoff bieten jetzt die Darstellungen des Eros, der seit etwa dem Ende des 4. Jahrhunderts v. C. als Kind gedacht wird. Er vervielfacht sich zu einer ganzen Schar geflügelter Putten, die wie richtige Kinder alle Verrichtungen der Menschen im Spiel nachahmen, ein heiteres und graziöses Abbild der Wirklichkeit **(Abb. 116)**.

Für die Freiplastik bekommt der Kinderkörper erst seit dem 4. Jahrhundert Bedeutung. Zuerst sind es die kinderpflegenden Götter, dann immer zunehmend Grab- und Votivstatuen, schließlich in der hellenistischen Zeit das Genre, woraus neue Aufgaben und Möglichkeiten erwachsen. Bei den ersten Leistungen dieser Art ist noch eine gewisse Unsicherheit, besonders in der Proportionierung. Bald ist das überwun-

den, und in der hellenistischen Zeit entstehen die köstlichsten und drolligsten Typen, in denen alle Absonderlichkeiten des kleinen Körperchens und der kindlichen Seele zum Ausdruck kommen. Die reifste Schöpfung ist der schon im Altertum hochberühmte Ganswürger des Boëthos (T. 190), den wir schlechtweg als das Ideal der antiken Kinderdarstellung bezeichnen dürfen. Die neue Kunst hat durch das Christuskind zwar von früh an eine beständige Anregung

Abb. 117. Attisches Väschen, Ende des 5. Jahrh. v. C. H. 5,5 cm. Würzburg, Kunstgeschichtliches Museum der Universität.

zum Studium des Kinderkörpers gehabt, aber das Problem war zu eng auf eine repräsentative und passive Rolle beschränkt, als daß das eigentlich Kindliche zu seinem Rechte hätte kommen hönnen. Erst etwa bei Rubens, in schwächerem Maße bei Feuerbach, finden wir die Aufgabe wieder in ihrer Allseitigkeit erfaßt im Sinne der Antike und unter ihrem unmittelbaren Einfluß. —

Bei der Frage, wie weit die Künstler in der Kinderbildung der Natur nahe kommen, ist jedesmal die Vorfrage nötig, welches Alter sie darstellen wollten.

Denn beim Kinde sind die Verhältnisse zwischen Kopf und Körper sowie zwischen Gliedmaßen und Rumpf während des Wachstums in beständiger Verschiebung. Beim Neugeborenen ist die Gesamtlänge des Körpers gleich viermal der Länge des Kopfes, beim Zweijährigen gleich fünfmal; der Erwachsene hat durchschnittlich 7¼ bis 7⅓ Kopflängen. Bei einem Neugeborenen von 50 cm Körperlänge ist der Kopf 12 cm lang, bei einem Erwachsenen von 175 cm Länge 24 cm. Der Kopf wächst also nur um das Doppelte, der Körper um das 3½fache. **(Abb. 118—120.)**

Ebenso verändert sich das Verhältnis der Beine zum Rumpfe. Nimmt man als Meßpunkt die Schoßfuge (*f* auf Abb. 118—120), so ist das Verhältnis der „Unterlänge" zur „Oberlänge" beim Neugeborenen wie 2 : 3, beim Zweijährigen annähernd 4 : 5, beim Erwachsenen rund 7 : 6 (die genaue Körpermitte liegt beim Erwachsenen etwas tiefer als die Schoßfuge, nämlich am Ansatz der Scham). Die Beine sind also beim Neugeborenen sehr kurz. Erst etwa vom zehnten Jahre ab haben sie die endgültige Proportion, nur daß sie in den Knaben- und Jünglingsjahren wegen der Schmächtigkeit des Rumpfes länger wirken.

Das Verhältnis der Armlänge zur Körperlänge bleibt sich auf allen Altersstufen gleich: die Länge der ausgestreckten Arme, von den Spitzen der Mittelfinger über die Brust gemessen, ist gleich der Gesamtlänge des Körpers. Nur ist auch hier der Eindruck in der Wirklichkeit ein verschiedener, indem z. B. das Kind mit seinen Händchen nur gerade über den Kopf

Abb. 118. Neugeborener Knabe, nach Froriep, Plastische Anatomie für Künstler. Die Zahlen links geben die Kopflängen an; der Maßstab rechts Gesamthöhe in cm; die kleinen Klammern rechts die Höhe der einzelnen Teile in cm; die großen Klammern rechts die „Unterlänge" und „Oberlänge" in cm, d. i. das Verhältnis der Beine zum Oberkörper (hier 2 : 2).

Abb. 119. Zweijähriger Knabe, nach Froriep. Zahlenbedeutung wie bei Abb. 118. Die Körperlänge ist gleich 5 Kopflängen. Die Unterlänge verhält sich zur Oberlänge wie rund 4 : 5.

reichen kann, und demnach die Arme, wenn sie mit dem Kopf zugleich im Gesichtsfeld sind, sehr klein wirken.

Im Kopfe endlich vollziehen sich ähnliche Verschiebungen. Beim Neugeborenen ist die Hirnschale sehr groß, der Gesichtsschädel klein. Mißt man am gradausblickenden Kopf in Projektion von der Nasenwurzel (β auf Abb. 118—120) einerseits aufwärts bis zur Scheitelhöhe, anderseits abwärts bis zum Kinn, so sind beim männlichen Kopf diese Teile in cm (nach Froriep):

beim Neugeborenen	5 : 7
beim Zweijährigen	9 : 9
beim Vierzehnjährigen . .	12 : 11
beim Erwachsenen	13 : 11

Das Verhältnis kehrt sich also nahezu um. Beim weiblichen Geschlecht ist der Oberkopf weniger stark entwickelt. Das Verhältnis von Gesichtsschädel zu Hirnschädel beträgt bei der Geburt 4 : 8 cm, bei dem Erwachsenen 12 : 12 cm.

Abb. 120. Erwachsener Mann, nach Froriep. Bedeutung der Zahlen wie Abb. 118. 7½ Kopflängen. Unterlänge zu Oberlänge wie rund 7 : 6

186, vgl. T. 130. PLUTOSKNABE aus der Gruppe mit Eirene.
H. 0,70 m. Marmorwiederholung römischer Zeit, der Marmor angeblich italienischer. Gef. im Piräus. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 121. Ergänzung der Münchener Eirene mit dem Plutos in Athen.
Nach dem bronzierten Abguß im Kunstgeschichtlichen Museum in Würzburg.

107. Abb. 122. DIONYSOS AUF DEM ARM DES HERMES, von Praxiteles. Vgl. 44.

71. DIONYSOSKIND AUF DEM ARM DES SILEN, nach Lysipp. Vgl. 45.

Der Plutos des Kephisodot ist etwa ein Zweijähriger, wenn man das Verhältnis des Kopfes zum

Rumpf ins Auge faßt (vgl. Abb. 119). Doch ist der Gesichtsschädel gegenüber dem Oberkopf schon reichlich ausgebildet für diese Altersstufe und entschieden zu lang erscheinen die Beine. Die dicken Pausbacken, das kleine Kinn mit der Fettwamme, die unentschiedenen Formen der Brauenbogen sind gut getroffen. Zu sehr ausgebildet sind vielleicht die hübsche gerade Nase und die starkbetonten Augenlider. Die Kopfwendung und der kindlich=zutrauliche Ausdruck des Gesichtes sind reizend; die offenbar allzu getreu aus dem Bronzeoriginal übertragenen Formen erscheinen im Marmor zu hart. In der Bronzeherstellung wirken sie nicht so aufdringlich (Abb. 121). Bei dem strampelnden Dionysos der lysippischen Gruppe, T. 71, haben nun auch die Beine ihre richtige Proportion. Die ergänzten Arme erscheinen zu dünn und zu lang. Gegenüber diesem Zweijährigen hat sich Praxiteles daran gehalten, daß Hermes den Nymphen von Nysa einen Neugeborenen überbringt. Der Kopf des Kindes wenigstens (Abb. 122) kommt ziemlich nahe an die Formen der ersten Monate heran: die Stirne hoch, von unbestimmter Rundung, die Brauenbogen ohne feste Ränder, die Nasenwurzel breit und eingesenkt, die Augen von verschwommenen Umrissen und mit einer häßlichen starken Falte unter den Unterlidern, die für die erste Zeit besonders charakteristisch ist. Es ist die ganze „Häßlichkeit des Neugeborenen“. Wie stark dennoch Praxiteles idealisiert hat, lehrt der weit realistischere römische Säugling in der Münchener Glyptothek (Abb. 123): der Schädel eine kahle Kugel mit vorgetriebener Stirn, das Untergesicht mit

Abb. 121. Eirene und Plutos, Wiederherstellung in bronziertem Gips, nach H. Brunns Angaben.

Abb. 122. Köpfchen des praxitelischen Dionysos aus der Gruppe mit Hermes (T. 107). Nach Abguß.

Abb. 123. Kopf eines Neugeborenen. Römisch. München.

dem Kinn von erschreckender Kleinheit, in Mund und Augen ein Ausdruck von Blödigkeit.

Praxiteles hat aber seine realistische Studie keineswegs auch in dem Körper durchgeführt. Daß kein Kind in den ersten Monaten so frei und aufrecht sitzen kann, verschlägt weniger, denn es ist ein Göttersproß und hat poetische Freiheit. Aber der Körper mit den langen Beinen entspricht entschieden einer späteren Entwicklungsstufe und steht im Mißverhältnis zum Kopf. Dieser wirkt an sich schon merkwürdig klein, man muß ihn beim Anblick der ganzen Gruppe fast suchen (T. 68, Abb. 26 auf S. 43), um wie viel mehr, wenn man das richtige Verhältnis sich vergegenwärtigt. Der Versuch mit der Darstellung eines so frühen Alters scheint vereinzelt geblieben zu sein.

187 links. SITZENDES MÄDCHEN.

Griechischer Marmor. H. 0,41 m. Athen, Nationalmuseum.

Die Statue ist in Athen in dem Stadtteil Agrai jenseits des Ilissos gefunden zusammen mit drei ähnlichen stehenden Mädchen. Eine Inschrift besagt: „Der Eileithyia hat Philumene, des Amphimachos Frau, (dies) geweiht“. In dem heiligen Bezirk der göttlichen Geburtshelferin Eileithyia stiften also die glücklichen Mütter Abbilder ihrer Kinder. Unsere Kleine, die ein bis anderthalb Jahre alt sein mag, trägt einen langen Chiton mit Bausch und Kreuzbändern. Vor der Brust sitzt eine runde Scheibe oder Kapsel, ein περίαμμα, das ein Amulett enthält. In der Rechten hat die Kleine eine Taube aus Ton oder Holz. Die kurzen Beinchen und dicken Ärmchen sind vortrefflich beobachtet, der Kopf erscheint ein wenig zu reif für den unentwickelten Körper, aber von großem Liebreiz. Die Arbeit ist im Gesicht sorgfältig, im Haar ganz duftig als Untergrund für Bemalung, im Gewand flüchtig, alles in der sicheren und flotten Art der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts.

187 rechts. KNÄBCHEN MIT FUCHSGANS.

Marmorkopie römischer Zeit nach einem hellenistischen Original. H. 0,55 m; mit der Standplatte 0,62 m. Gef. in Ephesos in der Halle des römischen Marktplatzes, nahe bei dem Bronzeathleten T. 60. Ergänzt in Gips nur Kleinigkeiten, namentlich die Finger der r. Hand und der Kopf der Gans, dann Hinterkopf des Kindes, Ohren, r. Knie, Zehen des r. Fußes. Wien, Sammlungen des Kaiserhauses.

Der Kleine kann kaum älter als ein Jahr sein, nach der Dicke seines Kopfes im Verhältnis zum Körper. (Proportionsschema Abb. 124.) Offenbar kann das Bürschlein noch nicht laufen. Es kräht dem Herantretenden fröhlich entgegen und möchte auf den Arm gehoben sein. Im Eifer drückt es seinen geflügelten Spielgefährten, die Nil- oder Fuchsgans, auf dem Boden zusammen. Hier sind kindliche Formen und kindliches Wesen bis ins Letzte begriffen. Der Kopf ist ein Posaunenengel, wie nur je einer von Rubens gemalt worden ist, mit dickem Schädel und Backen wie Luftballons, zwischen denen das Stülpnäschen und der winzige Mund ertrinken; um das kleine Kinn ist

Abb. 124. Einjähriger Knabe. Nach Schadow, Polyklet oder von den Maßen des Menschen nach dem Geschlecht und Alter, 1834 (Neudruck 1877).

ein Vorhang von Speck, der Hals kaum vorhanden. So geht es am ganzen Körper weiter mit wohlgestopften Speckpolstern. Es ist wieder das Weihgeschenk einer glücklichen Mutter. In einer mimischen Erzählung des Herondas (3. Jhh. v. C.) sehen zwei wackere Bürgersfrauen auf Kos im Heiligtum des Asklepios ein ähnliches Knäbchen, das eine Fuchsgans „würgt“ (πνίγει), also vielleicht unseres oder ein Motiv wie Tafel 190.

188 links. KNÄBCHEN MIT VOGEL.

Ergänzt l. Unterarm nebst r. Flügel des Vogels, l. Unterschenkel bis über das Knie, Stamm, Gewand außer dem am Oberschenkel haftenden Faltenrest. Rom, Villa Borghese.

Ein etwa dreijähriges Bübchen spielt mit einem Vogel; hellenistisch.

188 rechts. SCHLAFENDES FISCHERKNÄBCHEN.
Marmorstatuette. H. 0,335 m. Rom, Villa Albani.

Der Kleine im Filzhütchen und groben Kittel hat am linken Arm ein Körbchen mit Fischen, die er feil= halten soll, worüber er eingeschlafen ist, das Motiv der Sklavenbuben auf den Grabreliefs (vgl. T. 267). Schmuckfigur, wie in den Gärten der Peristyle in Pompeji häufig.

189 oben. HERAKLES, DIE SCHLANGEN WÜR= GEND.
Marmorkopie. H. 0,70 m. Ergänzt: r. Bein von der Mitte des Oberschenkels, r. Arm mit Schlange, Kopf der zweiten, hinten befindlichen Schlange. Florenz, Uffizien.

Herakliskos, der kleine Herakles, der die von seiner Feindin Hera gesandten Schlangen erwürgt hat, wird statuarisch erst in hellenistischer Zeit dargestellt. Die kindlichen Formen sind fast roh ins Heroische gesteigert. Die brutale Energie des athletisch kleinen Kopfes steht im Geschmack auf einer Linie mit dem Athleten T. 167.

189 unten. SCHLAFENDER EROS.
Kleinasiatischer Marmor. L. 0,60 m. Aus Tarsos (Ki= likien). London, British Museum.

Der Liebesgott an einer Quelle eingeschlafen; unter dem linken Arm eine umgestürzte Urne, aus der Was= ser floß; in der Hand ein Kranz aus Lorbeerblättern nebst Mohnköpfen als Symbol des Schlafes. Das Mo= tiv kommt mit zahlreichen Abwandlungen des Bei= werks vor und diente als Gartenschmuck, Brunnen= figur wie hier, vielleicht auch als Grabmal. Die Lage des Knäbchens, das niedrig aufgestellt werden muß, ist ungemein natürlich, die Lieblichkeit der Erfindung spricht für sich.

190. DER KNABE MIT DER GANS, nach Boëthos.
Marmorkopie nach Bronze. H. 0,84 m. Ergänzt an der Gans Kopf, Spitzen der Flügel, am Knaben Schopf über der Stirn, Nasenspitze, Teile der Lippen. München, Glyptothek.

Ein Knabe von etwa zwei bis drei Jahren hält eine große Gans am Halse und klemmt ihr den linken Flü= gel ein, die Gans strebt mächtig vorwärts, der Knabe ebenso rückwärts, und wir wissen nicht, wie die Ge= schichte ausgeht. Der Gruppe gebührt die Krone unter den antiken Kinderdarstellungen. Kinderlust und Übermut der wachsenden Kräfte, ein überlegene= ner Humor und lustige kleine Übertreibungen der kindlichen Formen sind darin; keine Mutter kann sich ein überzeugenderes Ideal machen. Das Urbild des Boëthos von Kalchedon in Bithynien (2. Jahrh. v. C.) bedurfte der Stütze nicht; es war aus Bronze und fein ziseliert, besonders im Gefieder; der Meister war auch als Goldschmied berühmt.

191 links. MÄDCHENSTATUE.
H. 0,76 m. Marmor. Die Augen waren aus farbigen Stoffen eingesetzt. Rom, Palazzo Grazioli.

191 rechts. MÄDCHENSTATUE.
Marmor. H. 0,86 m. Der Kopf für sich gearbeitet und eingesetzt. Von der Terrasse des Apollontempels zu Delphi. Delphi, Museum.

Zwei vier= bis fünfjährige Mädchen, das eine in ein Spielzeug vertieft, das andere den Beschauer an= lächelnd. Die Kleinen tragen der Sitte entsprechend den langen Chiton, die delphische auch den korrekt gefaßten Umwurf. Anspruchslose Handwerksarbei= ten, die delphische von der flotten lockeren Art der späthellenistischen Zeit, die römische in den Gewand= motiven etwas älter. Auch sie wie die delphische ge= wiß ein Weihgeschenk.

192. MÄDCHEN MIT SCHLANGE.
Lebensgroße Marmorstatue. H. 0,92 m. Ergänzt an dem Mädchen r. Arm, Nasenspitze; am Vogel der Kopf, an der Schlange der Kopf und obere Teil des Leibes. Rom, Kapitolinisches Museum.

Die kleine Dame hat mit ihrem Täubchen gespielt, da zischelt hinter ihr die zahme Hausschlange in die Höhe. Vor Schreck fährt sie mit dem Oberkörper herum, drückt das Tierchen an sich und schaut ängst= lich zurück, in schraubenförmiger Verdrehung des Rumpfes wie bei den hellenistischen Satyrn (T. 79, Ab= bild. 30, 31). Ein Meisterstück von sprechender Kör= perbewegung, das an die Athena des Myron erinnert (T. 119). Die Gewänder sind schwerer und voller als bei den vorigen, aber die Sechsjährige rafft sie schon mit der Sicherheit der großen Dame. Die Gewand= motive sind sehr reich, klar durchdacht, ohne jedes Virtuosentum. Die charakteristische Stoffülle (Ab= bild. 67) und das Ausbreiten des Gewandes nach un= ten weisen in die Richtung der kapitolinischen Perse= phone (T. 135) und der Pudicitia (Abb. 67). Das kapi= tolinische Mädchen ist das Werk eines hochbedeuten= den Künstlers, das würdige Gegenstück zum Knaben mit der Gans.

Apollon. Münze von Amphipolis. Um 400 v. C.

Athena. Am Helm Skylla. Münze von Thurioi. 2. H. 5. Jahrh. v. C.

Zeus von Dodona (Eichenkranz). Münze des Pyrrhos von Epirus 295—272 v. C.

KOPFIDEALE

Um was handelt es sich bei einem griechischen Idealkopf? Wodurch ist er artlich verschieden von den Köpfen der übrigen alten und der neueren Kunst? Die ägyptische und assyrische Kunst schafft Typen; sie begnügt sich, die Rassenzüge in einem Durchschnittsbild festzuhalten, es sind Rassen-, nicht Menschheitsideale. Die neuere Kunst, soweit sie sich nicht an die griechische Antike anlehnt, behandelt jeden Kopf als Einzelfall. Wir haben keine florentiner, venezianische oder deutsche Idealköpfe im Sinne der griechischen. Wenn trotzdem die Köpfe jeder Periode auch der neueren Kunst untereinander verwandt erscheinen, so ist das die allgemeine Geschmacksgleichheit innerhalb der Epoche, nicht gewollte Typik. Je stärker die Künstler, desto weniger sind sie dem Zeitgeschmack unterworfen. Es wäre unmöglich, zu sagen, wie der Kopf von Michelangelos David aussehen müßte, wenn er verloren wäre; von dem Kopf einer polykletischen Athletenstatue trauen wir uns das zu wissen.

Das Wort Ideal muß von dem Begriffe Typus getrennt werden. Typus, das „Geprägte", Feststehende, ist die Gesamtheit der Formen, die an einem Naturgebilde als die Grundlage seiner Wesenheit beschreibbar sind. So werden auf naturwissenschaftlichem Wege die Typen der Menschenrassen, der Pflanzen und Tiere festgestellt durch verstandesmäßiges Aufzeigen der Merkmale. Auf mechanische Weise hat ein amerikanischer Physiologe, Bowditch, eine Addierung von Merkmalen vorzunehmen versucht, indem er die Gesichter zahlreicher Personen derselben Berufsklasse in gleicher Stellung photographierte und die Negative aufeinanderkopierte. Abb. 126 zeigt ein „Durchschnittsideal" von 449 amerikanischen Studenten. Es bietet eine gewisse Annäherung an das, was wir schön nennen. Aber weder diese mechanische, noch andere verstandesmäßige Methoden führen zu einem Ideal im künstlerischen Sinne. Dazu bedarf es der intuitiven Synthese des künstlerischen Schauens, dessen Resultat erst die wahre „Schönheit" ist.

Abb. 126. Durchschnittsbild von 449 amerikanischen Studenten, nach Bowditch.

Die in jeder organischen Bildung einbeschlossene Idee zu gestalten, befreit von der Unzulänglichkeit des Individuellen, das ist das Ziel der griechischen Künstler. Daher sind auch der Schönheitsideale viele, wie der Naturtypen viele sind.

Lang- und kurzköpfige, breit- und hochgesichtige Grundformen stehen nebeneinander, nicht zu gedenken der hellen und dunklen Hautfarben, der blonden und schwarzen Haare, die in der griechischen Plastik durch die Bemalung mitsprachen. Die Wahl der Schädel- und Gesichtsformen läßt einige Gesetzmäßigkeit erkennen, indem im 5. Jahrhundert die Peloponnesier die Langschädel bevorzugen, die Attiker die Rundschädel, Skopas quadraten Gesichtsbau, Praxiteles langgestreckten usw. Aber das Ziel der Gestaltung ist stets dasselbe: ein reines Menschentum.

Auch die Entwicklung der Kopfidee ist die Geschichte einer Eroberung. Bedächtig wird vom Einfachen zum Schwierigen, vom Schlichten zum Reichen fortgeschritten. Der Vorgang zerfällt in zwei Parallelreihen. Die erste ist die Bezwingung der äußeren Formen: wie der Schädel gebaut ist, wie die

schwimmenden Formen des Auges, die malerischen des Haares sich gestalten. Innerhalb dieser Formen spielt sich ein zweites ab: aus der altertümlichen Befangenheit der archaischen Kunst wächst im 5. Jahrhundert der Wille zu geistiger Schönheit; die Köpfe der Statuen spiegeln die Wandlung der griechischen Seele durch die Jahrhunderte.

Die Geschichte der äußeren Formen beginnt in der archaischen Zeit auch am Kopfe mit der Vereinfachung der Gesamterscheinung auf ein kubisches Gebilde von wenig Flächen, hinter denen das Aufbauende, die innere Gestaltung gefühlt wird. Mit unbarmherziger Härte ist bei dem Kopf des Apoll von Tenea (T. 37, Abb. 127) das Knochengerüst betont, Stirnknochen, Wangenbeine, Kinn. Die Weichteile werden vernachlässigt. In dieser Starrheit der Gesamterscheinung versucht der archaische Künstler eine Belebung am Munde als dem beweglichsten Teil. Die Mundwinkel sind stark eingetieft, häufig etwas aufwärts gezogen (T. 193, 1). So entsteht ein Ausdruck von Freundlichkeit, für uns nicht ohne Beimischung von Komischem, für die Menschen jener Zeit gewiß ein vollgültiger Ausdruck der Seele. Noch bis zur Stilstufe der äginetischen Giebel wird dies Mittel angewandt (T. 193, 3), aber das „äginetische Lächeln" ist nicht, wie moderne Ausdeutung meint, der Ausdruck heroischer Seelenstärke in Kampf und Wunden, eher ein kunstgeschichtlicher Anachronismus, da es damals an anderen Orten, besonders in Athen, längst überwunden war.

Abb. 127. Apoll von Tenea. (T. 37.)

Die jüngere Hälfte des Archaismus seit der Mitte des 6. Jahrhunderts wächst über den herben Tektonismus des Apoll von Tenea rasch hinaus. Die Weichteile werden als selbständige Formwerte erfaßt, in ihren Wölbungen klar begrenzt, jedoch oft hart gegen einander abgesetzt (T. 197). Das feine Vertreiben und Überleiten von Schläfen zu Wangen, von Wangen zu Kinn und Mund lernt sich zuerst am weiblichen Kopfe (T. 238—240). Aber das Gesicht behält noch etwas Unbelebtes, oft Maskenhaftes. Für die Proportionierung der Köpfe gibt es wie für den Körper in der archaischen Zeit noch keine theoretisch durchdachten Systeme, sondern praktische Lösungen verschiedener Art nebeneinander. Jedoch kommen die Verhältnisse des Kopfes dem Durchschnitt der natürlichen Bildung ziemlich nahe.

Der strenge Stil (480—460 v. C.) bringt die erste systematische Proportionierung, und zwar mit Besonderheiten, die in der Natur ungewöhnlich sind: auffallend niedrige Stirn, schwere, vortretende Augenlider, sehr langes Untergesicht mit weit ausladendem Kinn und dicken Lippen. Während in der Natur die Strecken von Haaransatz bis Nasenwurzel, Nasenwurzel bis unterem Nasenrand, von da bis unter das Kinn annähernd gleich sind, wird bei den Köpfen des strengen Stils die Stirn so niedrig wie möglich genommen, oft durch Haar oder Binde noch beschränkt, dagegen die Länge und Masse des Untergesichts übertrieben (T. 198, 199). Die Gesichter bekommen etwas Derbes und zugleich Gedrücktes, vom Ausdruck schwermütigen Ernstes bis zu wirklicher Roheit. (Abbild. 131, 132.) Dieser Geschmack ist eine Reaktion gegen die Überzierlichkeit des ausgehenden Archaismus wie im Gewandstil (S. 78). Aber die allgemeine Geltung dieses Kopftypus zeigt, daß es mehr als Geschmackslaune ist, nämlich der erste Versuch zur Idealbildung. Der Wille zur Schönheit ist da, wenn auch noch in einem besonderen Zeitgefühl gebunden.

Die phidiasische Periode (460 bis 400 v. C.) ist die eigentliche Schöpferin der Schönheit. Sie stellt zunächst die wunderlich verschobenen Proportionen richtig und findet jenes große einfache Oval des Gesichts, das als vollkommene überindividuelle Harmonie empfunden wird, damals wie jetzt, als „schön" schlechtweg. Der Schädel- und Knochenbau ist klar fühlbar, die weichen Teile liegen in fester Spannung darüber. Die Form wird reinplastisch gesehen und mit größter sachlicher Bestimmtheit vorgetragen; die Beweglichkeit des Gesichts bleibt außer Rechnung. Das Geistige der Formen ist vornehme Einfachheit und innere Größe. Gerade dies lockt alle Klassizisten, aber unter ihren Händen schwindet die „Intensität" der Form, das geheimnisvolle Leben der ersten Empfindung. Allzuoft bleibt nur die schöne Schale. Hierin liegt eine Kritik der Größe und der Grenzen dieser Kunst. Ihr Seelisches ist olympische Hoheit, aber es ist auch der unmittelbaren Blutwärme der Natur entrückt.

Im vierten Jahrhundert wird das Bild

mannigfaltiger. Das langgezogene Oval ist nicht mehr der alleinige Grundtypus, der Umriß des Gesichts nähert sich häufig mehr dem Rund oder dem Rechteck. Das Verhältnis zwischen Knochenbau und Weichteilen wird ein anderes, sie verwachsen nicht zu unveränderlicher Einheit, sondern Haut und Fettschichten werden als Selbständiges empfunden, das sein eigenes Leben führt, für sich blüht und wächst (Praxitelischer Hermes). Oder es wird die Funktion der Weichteile betont, durch deren Verschiebbarkeit und Beweglichkeit sich sekundäre Spuren dem Gesamtbild einprägen. Die gefurchte Stirn des lysippischen Apoxyomenos diene als Beispiel. Die malerischen Wirkungen des Kopfes kommen zur Geltung, besonders an Augen und Haar.

In der hellenistischen Zeit geht die Entwicklung vor allem in der Richtung auf das Malerische weiter, bis zur Auflösung der sachlich plastischen Formen in impressionistische, die mit dem Impressionismus Rodins ihrer Art nach gleich sind. Die Differenzierung der Oberfläche nimmt zu, das Gesicht wird ausdrucksfähiger, sei es für eine augenblickliche Stimmung wie für die dauernde seelische Verfassung. Die nervöse Unruhe der Porträts (T. 75, S. 47) dringt selbst in die Idealköpfe. Es kommt ein neuer Naturalismus, der namentlich in der Welt der Dämonen die gemeine und abstoßende Naturform künstlerisch verarbeitet. Man entdeckt die „Schönheit des Häßlichen".

Die Geschichte der Augenbildung erläutert dies im einzelnen.

193—195. AUGENBILDUNG.

Beim Kopfe des Apoll von Tenea (T. 193, 1. 37. Abb. 127) ist der Künstler von außen nach innen gegangen; beim Auge macht er zu früh Halt, so daß es zu weit vorne im Kopf sitzt. Der Augapfel ist eine flache Ebene in einem knopflochartigen Ausschnitt. Die Lider sind nicht selbständige Hautteile, die Falte unter dem Brauenbogen, in die das Oberlid sich aufklappt, fehlt, so daß das Auge sich in Wirklichkeit nicht schließen kann. Der Abstand der inneren Augenwinkel ist sehr weit.

In der Athena des pisistratischen Giebels (T. 193, 2. Abb. 128) ist das Auge eminent plastisch erfaßt. Wie ein Knollen wölbt sich der Augapfel, die Lider legen sich als breite Bänder herum. Die plastische „Daseinsform" des Augapfels ist gegeben, der in der Wirklichkeit vorwiegend ein malerischer Wert ist. Denn die durchleuchtete Wölbung der Linse wird nicht als Form, sondern als Glanz empfunden, der mit Iris und Pupille zu einem Farbeneindruck verschmilzt. Die Antike hat das durch Bemalung oder eingesetzte farbige Stoffe mit Reflexen der Wirklichkeit ähnlich wiedergegeben (T. 199). Die leeren Augäpfel, die wir heute sehen, sind Trug und berauben uns des besten Teiles der seelischen Wirkung.

Abb. 128. Kopf der Athena im Gigantenkampf, aus einer Giebelgruppe peisistratischer Zeit. Nach dem Abguß. Athen, Akropolis.

Das äginetische Auge (T. 193, 3) ist wie der Mund (S. 138 l.) in der Grundform rein archaisch. Die Lider legen sich noch als Bänder von etwas manieriertem Schwung an den Augapfel, der wieder wie durch ein Knopfloch blickt. Das Unterlid ist jedoch nicht mehr scharf von der Wange getrennt wie bei der Athena, sondern geht in weichem Schwunge über. Unter der äußeren Hälfte der Brauen wölbt sich die Haut ein wenig abwärts, bei der Athena ist diese Fläche noch leblos.

Der olympische Apollon (T. 193, 4. 42) vertritt den strengen Stil. Das Wesen der Augenlider als selbständig vortretender Hautteile ist erkannt, sie werden zunächst übermäßig dick und schwer (T. 198; 85). Bisweilen wird der Augapfel, um Licht aufzufangen, unnatürlich nach außen gequetscht, was durch die Bemalung unbemerkbar wird, wie an dem Kopf T. 198 die Vergleichung des bemalten und des erloschenen Auges lehrt. Das Auge ist jetzt in die Tiefe der Augenhöhle und in den Schatten des Brauenbogens richtig eingelagert. Nur eins fehlt noch zur naturgetreuen Form. Das obere Augenlid greift als schließender Deckel an seinem äußeren Ende ein wenig über das Unterlid. Diese Ueberschneidung ist von den Künstlern des strengen Stils noch nicht erkannt, sie lassen die Augenlider am äußeren Winkel stumpf aneinanderstoßen (T. 198. 242. Abb. 158). Um

460 verschwindet auch dieser Rest altertümlicher Manier.

An den Augen der phidiasischen Epoche (T. 194) sind die Weichteile um den Augapfel als einzelne Elemente mit plastischer Bestimmtheit nebeneinandergesetzt. Der Augapfel selbst liegt als wenig gewölbte Fläche zwischen ihnen. Die Richtung des Blickes wird durch die Bemalung gegeben. Die Lidspalte ist meist langgestreckt und mandelförmig, besonderer Wert wird auf schöne Führung der Linien gelegt. Die Augenhöhle ist durchweg nicht groß, sodaß der Brauenbogen nahe über dem Oberlid hinstreicht. Unter der äußeren Hälfte des Brauenbogens senkt sich die Haut mit einem kleinen Fettpolster ein wenig abwärts.

Verschiedenheiten innerhalb dieser Typik können auf die individuellen Gewohnheiten einzelner Künstler führen. Wenn es sich um Kopien handelt, ist dies jedoch ein trügerisches Mittel, da vielfach das schematische Verfahren der Nachbildner das Urteil trübt. Nur im Falle des Kresilas (T. 145. 233) hat man es mit anscheinendem Erfolg angewendet.

Bei der Athena des Myron (T. 194, 1. 245. Abb. 164) ist das Auge durch die Dicke der Lider nicht ohne Anklänge an den strengen Stil; die diskrete Behandlung des Augapfels und die weiche Wölbung zwischen Braue und Oberlid gibt ihm eine feine Lebendigkeit. Am Kasseler Apollon (T. 194, 2. 201. Abb. 47) ist die Führung der Lider von herber Kraft. der Brauenbogen liegt scharf zur Schläfe um. Das Auge der Lemnia (T. 194, 3. 120. 247. 248. Abb. 56) hat eine zarte Mandelform, es ist nicht groß und liegt tief. Die Wesenverschiedenheit gegenüber dem Apoll spricht auch aus der Einzelform. Die kapitolinische Amazone (T. 194, 4. 143) hat ein ausgeglichenes Normalauge des 5. Jahrhunderts. Das des Doryphoros (T. 194, 6. 47. 203) ist von mathematisch-klarer Bestimmtheit, besonders im Unterlid. Die individuellste Bildung ist bei Perikles (T. 194, 6. 233). Der scharfe, flache Brauenbogen endet an einer senkrechten Stirnfalte, im Oberlid wiederholt sich diese energische Streckung, die Lidspalte ist langgezogen und nicht hoch. Der Blick bekommt etwas Belastetes. Wegen ähnlicher Züge hat man die Pallas von Velletri im Louvre, die Medusa Rondanini und den Diomedes in München, einen Herakopf in Florenz demselben Meister Kresilas zugeschrieben.

Das vierte Jahrhundert (195, 1; 2) stellt das Auge, indem es seine malerischen Elemente hervorkehrt, stärker in den Dienst bestimmter Ausdruckswerte. Skopas (T. 195, 1., 211 r.) nimmt mit den plastischen Formen eine Revolution vor. Die Augenhöhle wird größer, die Braue in hohem Bogen geführt, der Rand der Augenhöhle nicht scharf, sondern abgerundet gebildet. Der Augapfel, klein, stark gewölbt, liegt tief im Kopf. Das Unterlid beschreibt einen kürzeren Bogen, das Oberlid zieht langgestreckt darüber hin. Der Wulst unter dem Brauenbogen ist schwer und vollgerundet, so daß er das äußere Ende des Oberlides fast erdrückt, bei manchen Köpfen verdeckt. Durch diesen gesteigerten Formenreichtum liegt ein tieferer Schatten über dem Auge; der Blick, sobald ein Glanzlicht auf die Höhe des Augapfels fällt, blitzt wie aus geheimnisvollem Dunkel hervor. Dies ergibt den Ausdruck von Leidenschaftlichkeit, der das persönliche Eigentum des Skopas ist (T. 211, S. 149). Bei Praxiteles (T. 195, 2. 68. 107) ist bei ähnlicher Bereicherung der Einzelform das Entgegengesetzte erreicht, ruhige Milde und gelassene Heiterkeit. Die Lidöffnung ist im Verhältnis zur Augenhöhle sehr viel kleiner als im 5. Jahrh. Brauenbogen und Oberlid verlaufen nicht mehr in derselben Ebene; infolge der starken Eintiefung des inneren Augenwinkels und des Vortretens der Nasenwurzel überkreuzen sich ihre Linien etwa in der Mitte des Auges. Die Lidspalte ist langgestreckt und nicht hoch, die Lider sanft geschwungen, der Augapfel flächig, nicht vorgewölbt. Der Wulst über dem äußeren Augenwinkel ist nicht entfernt so dick und lastend wie bei Skopas. Das Unterlid ist ohne scharfen Rand, aber von einer gewissen Dicke, als sei es absichtlich ein wenig nach oben gezogen. Bei den Aphroditeköpfen des Praxiteles ist dieser Zug noch stärker und gibt dem Auge das Schwimmende und „Feuchte", von dem schon die Alten sprechen (zu T. 254).

Die hellenistische Zeit steigert entweder das Malerisch-Weiche oder das Pathetisch-Erregte. Am „schönen Kopf" (T. 195, 3. 258.) von Pergamon ist die Lidspalte weit geöffnet, das Oberlid hoch geschwungen. das Unterlid fast wagrecht geführt. Der Brauenbogen ist von wundervoll gleichmäßiger Rundung. Durch feine Vertreibung sind die plastischen Formen fast ganz in Licht- und Schattenwerte umgesetzt, was am Mädchenkopf von Chios (T. 257) aufs äußerste getrieben ist. Im Gegensatz zu dieser süßen, träumerischen Weichheit ist an dem Tritonauge (T. 195, 4) durch Schärfe und Bestimmtheit der Linien höchste Leidenschaftlichkeit erreicht. Die gerade Brauenlinie steigt mit scharfem Knick zur Nasenwurzel hinab. Das Oberlid bildet einen langen S-Schwung, in den das Unterlid mit schwach gekrümmter Linie ziemlich weit innen einmündet, so daß der Augapfel eigentümlich umgrenzt ist. Der Hauptträger des Ausdrucks ist wieder der Wulst über dem äußeren Augenwinkel, der nicht prall skopasisch, sondern wie ein halbentleerter Sack über

dem Augenwinkel hängt. Unter diesen drückenden Formen dringt der Blick wie mühsam und suchend hervor, als Ausdruck der leidenschaftlichen Sehnsucht solcher Meerwesen (T. 219).

196. OHRBILDUNG.

Die beiden Ohren strengen Stils (T. 196, 1; 241. 196, 2; 42) sind von großer Klarheit des Baus. Das äginetische Ohr gibt den knorpeligen Charakter dieses Gebildes vortrefflich wieder, das olympische Ohr ist mehr aufs Großartige stilisiert. Beide bevorzugen eine weit ausladende runde Form. Das praxitelische Ohr (T. 196, 3. 68. 107. 195, 2) ist gestreckter. In seiner weichen Fülle und dem reichen Schwung seiner Linien ist es ein redendes Zeugnis für die Art seines Meisters. Ganz individuell ist das lysippische Ohr (T. 196, 4. 62. 213), sehr langgestreckt, mit festen, runden Rändern, im Innern rundlich fleischig, mit einem dicken Ohrläppchen. Es bedarf nur eines Blickes und keiner Worte, um in diesem Teil das Wesen des ganzen Lysipp zu erkennen (S. 40).

Haarbildung. Für die archaische Kunst ist das Haar ein, man darf sagen, unmögliches Problem. Um die weichen Massen mit den lockeren Formen der durchsichtigen Oberfläche, den leuchtenden Reflexen plastisch zu erfassen, hilft sie sich mit konventionellen Lösungen, die der Naturform noch mehr Gewalt antun als bei Muskulatur und Augenbildung. Zwei grundsätzlich verschiedene Arten der Stilisierung gehen schon vom Archaismus durch die ganze Entwicklung. Die eine erfaßt malerisch (impressionistisch) die Haarmasse in ihrer Gesamterscheinung und gibt nur so viel plastische Einzelform, als unerläßlich. Die Bemalung ist von entscheidender Bedeutung. Die stumpfen Haarwellen des Apoll von Tenea sind ein frühes Beispiel (T. 37 r., Abb. 127). Das andere Verfahren geht von der plastischen Beobachtung der Locken und Strähne aus und erreicht den Gesamteindruck durch Addition der Elemente. Die hinzugemalte Farbe ist von geringerer Bedeutung, die Licht- und Schattenwirkung bringt bereits das Leben. Hier liegt die Gefahr nahe, daß der Gesamteindruck kleinlich wird (T. 113. 225).

Der strenge Stil überwindet diese Schwierigkeiten, malerische und plastische Lösungen stehen gleichberechtigt nebeneinander (Abb. 131 — 3). Die phidiasische Epoche verwendet fast ausschließlich die plastische Lösung. Das Haar der Lemnia darf als vollkommenes Muster gelten (T. 247. 248 Abb. 165). Die Haarsträhne haben jede ihr individuelles Leben, aber sie schlängeln sich so weich und schmiegsam durcheinander, daß die Gesamtmasse der tastenden Hand nachgeben zu müssen scheint. Im vierten Jahrhundert herrscht der Impressionismus vor, doch bleibt die plastische Auffassung besonders den Bronzekünstlern unentbehrlich. Vollendet ist die impressionistische Art beim praxitelischen Hermes (T. 210): lockere „unscharfe" Massen, die erst mit der Bemalung und als Gesamterscheinung ihr duftiges Leben gewinnen.

Die hellenistische Zeit setzt die Richtung auf das Malerische fort bis zu so duftigen Gebilden wie dem Haar des Mädchens von Chios (T. 257) und des schönen Kopfes von Pergamon (T. 258). Wo es sich um derbere, besonders dekorative Wirkung handelt, sowie bei Bronzearbeit, bleibt es bei der plastischen Durchmodellierung.

Der geistige Ausdruck des Kopfes bietet in einer langsamen Entwicklung das Schauspiel zunehmender Differenzierung. Der Archaismus offenbart in seinem gebundenen Lächeln bereits den „Willen zur Seele", den Drang nach Individualität. Aber seine Formel — das Zurück- und Hochziehen der Mundwinkel (S. 138) — kann so gut Lächeln als Schmerz bedeuten, wie die Gefallenen der äginetischen Giebel lehren. Ähnlich ist bei den klagenden Gesichtern auf Giottos Grablegung Christi in S. Maria dell' Arena zu Padua der Schmerz wie ein verzerrtes Lächeln. Der strenge Stil geht in das entgegengesetzte Extrem. Der Mundwinkel wird zusammengepreßt und nach vorn gedrückt (T. 198. 240); dazu die beschattete Stirn, die schwerlastenden Augenlider. So haben die Köpfe dieser Zeit etwas Ernstes, Trübes, fast Melancholisches; etwas von seelischer Dumpfheit ist selbst noch im Antlitz des delphischen Wagenlenkers.

Die phidiasische Epoche verzichtet auf alles Augenblickliche, die Seele ist in abgeklärter Zuständlichkeit, ein reines Charakterbild. Selbst bei der Darstellung eines Vorgangs, wo für unser Empfinden ein „Mienenspiel" gefordert wäre wie beim Orpheusrelief (T. 283), liegt das Sprechende ausschließlich in Haltung und Gebärde. Die Gesichter der Menschen wie Götter sind voller Hoheit und Schönheit, aber still wie der klare Spiegel eines ruhigen Wassers. Eines erringt diese Epoche als Besitztum für immer: den Ausdruck geistiger Kraft und seine Steigerung zum Göttlichen, eine Tat, die nachwirkt bis auf den heutigen Tag. Die Entstehung der „Götterideale" ist jedoch für sich zu besprechen. Das vierte Jahrhundert gießt sein weicheres, persönlicheres Empfinden in das Antlitz. Jetzt kann man aus den Werken auf das eigene Temperament des Künstlers zurückschließen. Der leidenschaftliche Skopas, der sinnlich-heitere Praxiteles, der schwärmerisch-ernste Leochares, der nervöse Lysipp sind uns in ihrer persönlichen Gefühlssphäre nahe aus den Zügen ihrer Götter- und Athletenbilder. Ganz unverhüllt offenbart die hellenistische Zeit in Götter- und Menschenköpfen ihre Unruhe und Leidenschaftlich-

keit, ihre nervöse Kraftanspannung und Zügellosigkeit, die Vergröberung des Empfindens, die theatralische Übertreibung und Veräußerlichung der Zustände und Gedanken, endlich die Müdigkeit und Übersättigung, das Zu-Ende-Gehen einer unerhört reichen Kulturentwicklung, aber auch das letzte feurige Aufflammen einer unglaublich starken Begabung.

Will man die Wandlungen der griechischen Seele in ihrem Aufstieg und Niedergang durch fünf Jahrhunderte mit einem Blick überschauen, so halte man einige Köpfe nebeneinander: den Apoll von Tenea und den athenischen Kopf (T. 197) für das jugendliche Ringen mit den Äußerlichkeiten der Welt, den blonden Jünglingskopf (T. 198) für das erste jünglingshafte Vertiefen in die inneren Probleme, den Zeus (T. 228) und die Athena Lemnia (T. 247) für die Zeit der gereiften Kraft, die innerlich und äußerlich die große Klarheit gefunden hat. Dann im vierten Jahrhundert ein leises Niedergehen der Kräfte: genießerisches Sichgehenlassen im Praxitelischen Hermes (T. 210), leidenschaftliches Sichaufbäumen bei Skopas (T. 211), innere Unruhe bei Lysipp, die nur durch die Vornehmheit der Rasse noch gebändigt wird (T. 213). Endlich als letztes Stadium die höchste Verfeinerung der geistigen Empfindung im Apoll Giustiniani (T. 217) oder das Überwuchern der groben Instinkte im Faustkämpfer (T. 236) oder endlich das letzte Aufpeitschen der übersättigten Empfindung durch die äußersten Mittel im Laokoon (T. 237).

Die Entstehung der Götterideale ist der wichtigste und folgenreichste Teil dieser Entwicklung. Die höchsten Ideen, die sich die Menschheit von den welterhaltenden Mächten macht, drängen überall früh zu anthropomorpher Verdichtung, und auch die höchsten Religionsformen können einer vorstellbaren göttlichen Persönlichkeit nicht entraten. Aber in der tatsächlichen Verbildlichung gehen die Völker sehr verschiedene Wege. Die primitive Vorstellungsart des sogenannten Fetischismus denkt die göttliche Kraft an Gegenstände, Steine, Bäume, gebunden. Tiergestaltige Götter sind eine andere Urform. Ägypten und der alte Orient sehen ihre Götter und Dämonen in Menschengestalt, aber sie mischen als Ausdruck der höheren Kraft noch Teile des Tieres hinzu. Die Inder vervielfachen an ihren Göttern Arme und Beine. Von alle dem finden sich noch Spuren in der griechischen Religion der klassischen Zeit: der bildlose Baumkultus des dodonäischen Zeus, die Fetischidole des Thespischen Eros und der Paphischen Aphrodite, die stiergestaltigen Wassergötter und pferdeschwänzigen Silene, die hundertarmigen Riesen der hesiodischen Theogonie. Über diese Reste älterer Entwicklungsstufen aber triumphiert die reine griechische Anschauung, die nur Götter nach dem Ebenbild des Menschen kennt. Herodot sagt, daß Homer den Griechen ihre Götter geschaffen habe. Das ist insofern nicht richtig, als die im Kult verehrten Götter von den Homerischen Vorstellungen unabhängig, ja begrifflich vielfach in Gegensatz sind. Aber tatsächlich beruht alle sinnenhafte Anschauung der griechichen Götterwelt auf der Plastizität der homerischen Gestalten. Der bildende Künstler gestaltete sie so wie Homer sie schaute, als die ins Göttliche gesteigerten menschlichen Charaktertypen: den starken überlegen-stolzen Herrscher und Familienvater Zeus, die ränkevolle mißtrauische Gattin Hera, das kluge energische Mädchen Athena, die kräftige spröde Jungfrau Artemis, den flotten, schlauen jungen Mann Hermes, und so fort bis zu dem groben Handwerksmann Hephäst. Die bildnerischen Gestaltungen wirken ihrerseits auf die allgemeine Vorstellung und auf die jüngere Poesie zurück. Es wäre reizvoll, dieser gegenseitigen Befruchtung, der Wechselwirkung von künstlerischer Schaugestaltung und mythologischer Phantasie nachzugehen, denn auch hier ist alles in ständiger Wandlung und jedes Geformte trägt den Stempel seiner Epoche. Aber das Thema „Mythos und bildende Kunst" ist bisher mehr im Sinne wissenschaftlicher Registrierung, noch kaum künstlerisch in Angriff genommen worden.

Die Hauptfrage ist, warum diese Gestalten trotz ihrer reinen Menschlichkeit als mehr, als Götter erkannt werden. Wollte man einen unbefangenen Betrachter, sofern er nur lebendiges Gefühl für Form hat, auf unseren Tafeln die Götterköpfe aus den menschlichen Idealköpfen heraussuchen lassen, so würde bei den archaischen Werken der Versuch mißlingen. Aber der Kasseler Apoll (T. 201), der Bostoner Zeus (T. 230), der Londoner Asklepios (T. 231), die knidische Aphrodite (T. 254) müssen auch dem ungeschulten Auge als eine Steigerung über das Menschliche erscheinen. Nicht nur durch formale Schönheit, sondern d u r c h d i e E r h ö h u n g d e r F o r m i n s G e i s t i g e. Dies ist der entscheidende Punkt.

Wir beobachten in den Gesichtern unserer Mitmenschen, ob sie müde oder geistig gespannt, von träger oder lebhafter Denkart, von energischem oder schlaffem Willen sind. Weiter meinen wir im Antlitz zu lesen, ob ihr Charakter gut oder bösartig, vornehm oder gemein ist. Endlich glaubt man größere oder geringere Intelligenz und sogar die Spuren des Genies in der äußeren Erscheinung zu entdecken. Aber oft sind diese Beobachtungen trügerisch. Schon die Alten haben die Schwierigkeit dieser Probleme erörtert, zuerst, wie es scheint, im Kreise des Sokrates. Ein Physiognomiker Zopyros sollte aus den

Zügen des Meisters seinen Charakter erkennen und er erklärte den kleinen häßlichen Mann mit der eingedrückten Nase, dem breiten Munde, den kleinen Augen, der unedlen Stirn für beschränkt, stumpfsinnig und ausschweifend. Bei dem allgemeinen Gelächter aber kam ihm Sokrates zu Hilfe, indem er sagte, seine Anlagen seien allerdings von Natur gemeine gewesen, er habe sie aber durch den Willen überwunden. Die Entdeckung der Porträts des Platon und Aristoteles haben eine ähnliche Enttäuschung gebracht, denn von diesen beiden umfassendsten Geistern des Altertums sieht Plato mürrisch und philiströs aus, Aristoteles wie ein schlecht genährter Schulmeister. Freilich ist andrerseits von Sokrates überliefert, daß sein Auge einen bezaubernden Glanz hatte. Der Blick des Lebenden trügt selten, das Auge ist ein wirklicher „Spiegel der Seele". Hingegen sind die festen Formen des Gesichts teils durch Anlage und Vererbung, teils durch individuelle Umstände so beeinflußt, daß keine sicheren Regeln der Charakterdeutung zu geben sind.

Das Altertum hat auf verschiedenen Wegen die Rätsel des Antlitzes zu lösen versucht. Einmal durch Vergleich mit niedrigen Rassen wie Äthiopen, Skythen, Thrakern, indem man, wo sich Ähnlichkeit mit einem Rassetypus zeigte, solchen Menschen Feigheit, Leidenschaftlichkeit, Jähzorn zuschrieb, je nach den angeblichen Grundcharakteren jener Barbaren. Dann durch Vergleich mit Tieren, indem man z. B. aufsuchte, welchen Tieren Tapferkeit eigne, um dann ihre Züge im menschlichen Gesicht wiederzufinden.

Ernsthafter ist die von Aristoteles und späteren gepflegte Betrachtungsweise, aus den Spuren, die das Leben dem Gesicht eingräbt, auf den Charakter zu schließen.

In neuerer Zeit, von Lavaters gefühlsseligen Phantasien zu schweigen, hat jede Physiognomik, die von den festen Formen ausging, zum Absurden geführt, von Galls Schädellehre an, die an den äußeren Wölbungen des Kopfes die seelischen Vermögen abtasten wollte, bis zu den dilettantischen Versuchen von Möbius, der den sogenannten Aeschyloskopf des kapitolinischen Museums auf Archimedes deutet, weil sich am linken Brauenbogen eine Schädelverdickung findet, die der Sitz des mathematischen Organs sein soll. Wissenschaftlich faßbar dagegen sind die Veränderungen des menschlichen Gesichts durch die seelischen Äußerungen, die Darwin in seinem Buche „Über den Ausdruck der Gemütsbewegung bei Menschen und Tieren" geschildert hat. Lehrreich ist ferner das Buch von Piderit, Mimik und Physiognomik (Detmold 1867), das die Einwirkungen der vorübergehenden Gemütsbewegungen auf den dauernden Gesichtsausdruck in vorsichtig-methodischer, wenn auch nicht tiefgreifender Weise untersucht. Wiederholen sich Reize der gleichen Art, so prägen sich die entsprechenden Muskelspannungen als dauernde Spuren ein. „In jedes Menschen Gesichte steht seine Geschichte."

Aber für unser Thema helfen uns die wissenschaftlichen Grundlagen nichts. Mag die Anatomie des Gehirns lehren, daß es nicht auf die Größe des Gehirns,

Abb. 129. Der Stammtisch. Zeichnung von A. Oberländer. (Mit Genehmigung des Verlags Bruckmann.)

sondern auf die Feinheit seiner Windungen ankommt, so wird doch eine hochgebaute, schöngewölbte Stirn immer einen größeren geistigen Ausdruck zu haben scheinen als eine niedrige und eingedrückte. Die Entwicklung der Hirnschale ist es, die das Menschengesicht am stärksten vom tierischen unterscheidet. Und die Größe dieses Teiles bleibt daher gefühlsmäßig ein gesteigerter Ausdruck des Menschlichen. Weitstehende Augen erinnern uns unbewußt an die Stellung der Tieraugen, sie können einen Ausdruck von Blödigkeit geben, der im Charakter des Betreffenden nicht begründet zu sein braucht. Geblähte Nüstern, eine zu breite oder eingedrückte Nase, wie beim Tier, wirken unedel. Gekrümmte Nasen erinnern an Vogelgesichter, zu dicke Lippen an die Bulldogge. Und so kann man in einen jeden besonderen Zug des menschlichen Gesichts tierische Aehnlichkeiten hineinsehen oder auch in das Tier menschliche. Oberländers köstliche Karikatur eines Stammtisches diene als lustiger Beleg (Abb. 129).

Wir können also den Schluß ziehen: je mehr im menschlichen Antlitz Ähnlichkeit mit Tierischem vermieden ist, desto „menschlicher", d. i. durchgeistigter wird es erscheinen. In anderer Weise als das Altertum sehen wir aus der Vergleichung mit der Tierwelt eine Ahnung über die Ausdrucksgesetze des menschlichen Kopfes aufsteigen. Aber faßbar in den Feinheiten, auf die es ankommt, dürften sie auch auf diesem Wege nicht sein. Wir müssen wie so oft in den Dingen der Kunst, auf den gefühlsmäßigen Standpunkt zurückgehen. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen." Die Künstler lehren kraft ihres Schauens, welches die geistigen Formen des menschlichen Antlitzes sind und wissen selbst am wenigsten, warum es so ist.

Die Offenbarungen, die die griechischen Götterideale der Menschheit gegeben haben, sind fruchtbar geblieben. Wir dürfen aussprechen, daß es ohne die antiken Göttinnen keine Sixtinische Madonna, ohne den Zeus von Otricoli keinen Gottvater Michelangelos gegeben hätte. Was aus ihnen spricht, ist ein Ewiges: die edelste Form des geistigen Seins, deren die Gattung Mensch fähig ist. Und so können auch wir noch an diese griechischen Götter glauben.

UNBÄRTIGE KÖPFE

197. JÜNGLINGSKOPF RAYET.

Parischer Marmor. Überlebensgroß. H. 0,32 m. Reste von Rot an Haaren, Augen, Lippen. Gef. in Athen. Ehemals im Besitz des Archäologen Rayet, Paris. Jetzt Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.

Ein Werk des fortgeschrittenen Archaismus bald nach der Mitte des 6. Jahrh. aus der Zeit des Peisistratos, eng verwandt mit der Athena (Abb. 128). Der Schädelbau von großer Kraft, das Haar malerisch gesehen wie eine massige Kappe mit eingegrabenen Strähnen, die weichen Teile des Gesichts straff gewölbt. Die Augen stehen ein wenig schräg und weit auseinander, wodurch der Blick, zumal beim Fehlen der Bemalung, etwas Blödes bekommt. Im Lächeln des Mundes ein Ausdruck von Verlegenheit; das der jonischen Mädchen ist selbstbewußter und sicherer (T. 239, 113). Die Ohren sind von Schlägen geschwollen, was den Faustkämpfer kennzeichnet.

198. Abb. 130. BLONDER JÜNGLINGSKOPF.

Marmor. Etwas unter Lebensgröße. Im Haar Reste goldblonder Farbe. Am l. Auge die Iris braun, die Pupille schwarz. Die Wimpern sind als braunschwarze Striche auf den unteren Rand des oberen Augenlids und auf das Unterlid aufgemalt, die Brauen durch dunkle Striche gegeben. Athen, Museum der Akropolis.

Eines der schönsten Werke des strengen Stils. Weicher dumpfer Ernst liegt über den Zügen, aber auch schon die attische Grazie, besonders im Vergleich zu dem äußerlich so ähnlichen olympischen Apoll (T. 42; 193, 4).

Abb. 130. Blonder Jünglingskopf (T. 198).

Abb. 131. Aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 16).

Abb. 132. Aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 16).

Abb. 133. Vorkämpfer aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 16).

Abb. 131—133. KÖPFE AUS DEM WESTGIEBEL VON OLYMPIA. Vgl. Abb. 16.

Abb. 131, 132. Kopf des jugendlichen Lapithen, den ein Kentaur in den Arm beißt. Ein derber, etwas blöder Bursche, mit ängstlich gefurchter Stirn, breiten Nüstern, plumpem Munde. Das Haar ist in plastisch geringelte Locken aufgelöst. Abb. 133, Kopf des Vorkämpfers rechts. Das Haar ist eine dicke Kappe ohne plastische Form, durch eine Binde eingeschnürt; die Farbe gab die Belebung. Das Gesicht des Helden ist edler als das des Burschen, aber entfernt von der überlegenen Hoheit des Apoll (T. 42; 193, 4). Man sieht, wie reich die Skala der seelischen Charakterisierung schon ist.

199. Abb. 134. WAGENLENKER VON DELPHI.
Bronze. Lebensgroß. H. 1,80 m. Die Mäander und Kreuzchen der Binde waren mit Silber eingelegt. Die Augensterne sind aus farbiger Masse: Augapfel weiß, Iris braun, Pupille schwarz. Die Wimpern aus eingesetzten feinen Bronzeplättchen hergestellt, die in dünne Zacken ausgehen. Delphi, Museum.

Der Wagenlenker gehörte zu einem Viergespann das Polyzalos, der Bruder der Tyrannen Hieron und Gelon von Syrakus, etwa um 470 v. C. gestiftet hat. Der Jüngling trägt den langen hemdartigen Chiton der Wagenlenker. Da sich Brust, Arme und Kopf ein wenig zur Rechten drehen, so ist rechts eine zweite Gestalt zu denken. Über dem Mund liegt noch ein Hauch der Dumpfheit, die der strenge Stil liebt, aber in den Augen, deren Blick wir fühlen, ist ein freudiges Erwachen; fester Wille und klares Denken leuchten darin. Im Haar des Oberkopfes ist jede Locke für sich ziseliert und gleichmäßig neben die andere gelegt; an den Schläfen krausen sie sich in fröhlichem Eigenleben, ein leichter Flaum steigt an der Wange herab. Überall ist die lebendige Frische der Meisterhand.

200, dazu T. 97. 98. DISKOBOL DES MYRON.
Der Kopf nach einem bronzierten Abguß der Replik im Palazzo Lancelotti gegeben.

Die Formenenergie dieses Kopfes ist außerordentlich. Ein Eisenschädel, dessen knochige Modellierung unter der dünnen Haarkappe, an Stirn, Brauen, Schläfen sich abzeichnet. Die Weichteile des Kopfes von straffer Rundung, wie durch innerliche Kraft prall aufgetrieben, alle Linien stark und energisch geführt, am Mund in wuchtig geschwungenen Kurven. Das Ganze ein Bild vollendeter physischer Kraft. Die Kunstgeschichtsschreibung der hellenistischen Zeit sagte von Myron, daß er ‚animi sensus non expressisse', die Regungen des Lebens nicht ausgedrückt habe, und daß in seiner Haarbehandlung noch die ‚rudis antiquitas', altertümliche Ungeschicktheit, gewesen sei. Das wird im Vergleich zu bewegten lysippischen Gesichtszügen und aufgeworfenen Locken verständlich. Dennoch ist das Wesen des Kopfes nicht nur durch die Stilstufe bestimmt. Ein Fertiges

Abb. 134. Wagenlenker von Delphi (T. 199).

von unbarmherziger Bestimmtheit, läßt er weder dem Formgefühl etwas zu ahnen übrig, noch führt er die Empfindung über das Sichtbare hinaus in eine seelische Tiefe. Auch der Doryphoros (T. 203) ist von höchster Formenpräzision, aber er verlockt uns, die Sinnesart des Mannes auszudenken, eine Frage an ihn zu richten. Im Diskobol dagegen schreckt die Undurchdringlichkeit der Gesichtszüge jede Frage zurück. Es wäre falsch, das nur aus der persönlichen Eigenart Myrons zu erklären, der, wenn es sich gab, die zarteste Seelenverfassung auszudrücken vermochte (T. 245). Aus dem Diskobolkopf spricht vielmehr die Konzentration auf die Aufgabe. In dem Augenblick der höchsten Willensspannung weicht jeder andere seelische Ausdruck. So wird der „Mangel des Lebens“ aus einem Tadel vielmehr zu einem Lob. Myron erfaßt wie in der Athenagruppe das Charakteristische e i n e r S i t u a t i o n schärfer als irgend ein anderer

201. APOLLONKOPF.

Wiederholung des Kasseler Apollon Abb. 47 (S. 69). Die Büste neu, abgebrochen die auf die Schultern fallenden Locken, sonst unversehrt. Im Haar Reste von Dunkelrot und Ockergelb; auf dem Augenstern Spuren der gemalten Pupille. Florenz, Palazzo Vecchio.

Dieser Göttertypus ist eine der ersten reifen Idealbildungen der griechischen Kunst, eine ihrer gewaltigsten überhaupt: Apollon, der ernsteste unter allen Olympiern. Der Grundzug ist physische Kraft: die Stirn von grandioser Knochigkeit, vorladend, mit scharfer Umbiegung der Brauenbogen zur Schläfe; das Kinn scharf, daß man den Kiefer durchfühlt; der Wangenumriß von herber Schwingung; die Nase breitrückig, grade, mit energisch, aber nicht unedel gespannten Nasenflügeln. Mund und Augen in wundervoller Harmonie zueinander. Beide sind von stark ausladenden Formen mit eindringlicher Betonung aller Linien. (Zur Augenbildung vgl. T. 194, 2. S. 140). Das Haar umschattet das machtvolle Antlitz mit einem vollen Kranz kurzer Locken, lange Locken fielen auf die Schultern (Abb. 47). Aber über die physische Gewalt hinaus ist ein geistiges Leben in den Zügen, die Kraft und Strenge des richtenden Gottes, wie ihn Aeschylos in der Orestie schildert, aber auch die Hoheit der Gesinnung, die dem Frevler Entsühnung verheißt. Was die christliche Religion dem Wesen Gottvaters zuschreibt, davon liegt auch etwas in diesen Zügen beschlossen. Nur daß dem griechischen Kopf die Überlegenheit des Alters fehlt. Er ist mehr in Menschennähe, ein jugendlicher Eiferer, der bei aller Kraft einen leisen Zug des Leidens im Gesicht trägt vom schweren Ringen der Gedanken und von den Mühen des Wollens.

202. JÜNGLINGSKOPF.

Marmor. H. 0,23 m. Athen, Akropolis.

Die Binde im Haar kennzeichnet ihn als Sieger im Kampfspiel. Stilistisch steht er den Parthenonmetopen nahe (450—440 v. C.). Das lebensvolle Antlitz hat die seelische Ruhe dieser Epoche. Es ist ein Maßstab, wieviel Frische der Empfindung bei den Kopien verloren geht.

203. DORYPHOROS DES POLYKLET. Bronzeherme.

Aus einer Villa in Herculanum. Die Augäpfel modern eingesetzt mit zu starker Wölbung. Neapel, Museo nazionale.

Abb. 140. Kopf der Neapler Marmorkopie T. 47. Danach das Auge T 194, 5.

Die Inschrift besagt, daß „Apollonios, des Archias Sohn, der Athener (dies Werk) gemacht hat“. Apollonios gehört zu den sog. neu-attischen Künstlern, die in der augusteischen Zeit in Rom tätig waren und wie Stephanos und andere aus dem Kreise des Pasiteles (S. 29) eine getreue Wiedergabe der Vorbilder anstrebten. Bei Bronze ist das durch Nachgießen zu erreichen, die Arbeit des Kopisten kann sich auf die Ziselierung des Gusses beschränken. So gibt die Neapler Herme eine dem Original nahekommende Vorstellung, nur die Haare sind trocken und hart. Wie sehr die Marmorkopisten ein Bronzevorbild verschleifen, zeigt die an sich nicht schlechte Neapler Kopie Abb. 140.

Wie der Kasseler Apollon das erste vollendete Götterideal, so ist der Doryphoros das erste reife Idealbild eines Athleten (S. 32). Wenn im Diskobol des Myron (T. 200) der Ausdruck physischer Spannung war, so ist bei Polyklet alles Zuständlichkeit, reines Dasein. Die Züge spiegeln die Gelassenheit und Klarheit einer in sich selbst ruhenden Seele. Das Lebensideal des dorischen Aristokratismus ist niemals reiner zum Ausdruck gebracht worden: höchste körperliche Veredelung der Rasse, strengste Selbstbeherrschung und willige Unterwerfung unter Regel und Gesetz, äußerste Stählung des Willens im angeborenen Instinkt zum Herrschen.

204, 205. KOPF DES IDOLINO (T. 52, 53. S. 34).

Neben dem Doryphoros als Ideal des eben reif gewordenen Mannes der Idolino als höchster Begriff der Knabenschönheit. Was dort schon bewußte Kraft und gebändigtes Wollen, ist hier noch in die Dumpfheit der Entwicklungsjahre gehüllt. Träumerisches Gebundensein, stillergebene Erwartung liegt über der werdenden Seele. Nur um die Mundwinkel ist schon der feste Zug der künftigen Kraft. Seiner Rasse nach ist der Kopf des Idolino durchaus von gleicher Art wie der des Doryphoros.

Abb. 140. Doryphoros des Polyklet. Kopf der Marmorkopie in Neapel (T. 47).

206. OLYMPISCHER SIEGER.

Von einer Bronzestatue. Die Augen waren eingesetzt. H. 0,33 m. Angeblich in Benevent gefunden. Paris, Louvre.

Der Kranz war nach den erhaltenen Resten vielleicht vom wilden Ölbaum (κότινος), das Siegerzeichen von Olympia. Der Jüngling ist um einiges älter als der Idolino, die Gesichtsformen ausgearbeiteter, der Ausdruck fester, um den Mund liegt es fast wie Trotz. Man findet im Grundbau des Kopfes polykletische Art, im lockeren Haar und dem individuellen Ausdruck den Einschlag attischen Wesens; Verwandtschaft mit der Athena Lemnia ist deutlich. Es scheint, daß in den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrh., in die der Kopf gehört, die Unterschiede beider Schulen sich in der Kopfbildung mehr und mehr ausgleichen. Seiner geistigen Individualität nach gehört der Kopf mehr auf die attische Seite.

207. JUGENDLICHER FAUSTKÄMPFER.

Von einer Bronzestatue, die 1730 bei Neapel angeblich vollständig gefunden, aber von den Findern zerschlagen sein soll. H. 0 23 m. Die Augen waren eingesetzt. Lippen vergoldet. Die Ornamente an der Binde waren ebenfalls aus Gold eingelegt. München, Glyptothek.

Der junge Sieger wird kaum mehr als zwölf Jahre haben. Im Gesicht ein Ausdruck kindlicher Reinheit und Unbewußtheit, aber mit viel Willensbestimmtheit. Die Formen des Gesichtes sind voll und rundlich, das Haar liegt wie eine dicke Haube über dem Schädel, in die die Siegerbinde nur wenig einschneidet. Eine köstliche Zartheit und Zurückhaltung ist in den künstlerischen Mitteln wie in der Empfindung. Eine griechische Originalarbeit, die ihresgleichen sucht.

208. ATHLET MIT DEM SCHABEISEN.

Kopf der Statue T. 60. Aus Ephesos, Wien.

Die Vergleichung mit den vorigen Tafeln lehrt, daß diese groben Haare und flauen Gesichtszüge nicht originale Arbeit sind, wie man glaubte. Der Typus des Kopfes ist entwicklungsgeschichtlich von Interesse. Von dem Kopf des antretenden Diskobol (T. 54) über den Münchener Öleingießer (T. 55), den ephesischen Athleten (T. 204) und den Hermes von Antikythera (T. 205) führt zum Hermes des Praxiteles (T. 210) eine Entwicklungslinie, die sich über ein Jahrhundert hinstreckt. Es sind rundschädelige Köpfe mit kurzem, leicht aufgelockertem Haar; die rundlich durchmodellierten Gesichter haben einen feinen Zug ins Geistige, etwas Liebenswürdiges im Ausdruck, neben dem jedoch der gehaltene Ernst des Doryphoros und Idolino ungleich bedeutender und inhaltreicher wirkt.

209. HERMES VON ANTIKYTHERA.

Kopf der Statue auf T. 61.

Diese Kopie ist in Haar- und Fleischmodellierung von ungleich größerer Frische als der ephesische Schaber Tafel 208. Das Auge und der leicht geöffnete Mund haben eine Lebhaftigkeit, die sich trefflich zu der oben gegebenen Erklärung auf Hermes als Redner fügt. Das Haar ist gleichmäßiger gelockt als an dem ephesischen Schaber, die Stirn gewölbter, das Auge liegt tiefer, die Weichteile des Gesichtes sind gerundeter und harmonischer, ein Höhepunkt dieses Schönheitstypus.

210. Abb. 143. HERMES DES PRAXITELES.

Kopf der Statue auf T. 68, 107, Abb. 26.

Ein liebenswürdiges Lächeln ist um den Mund, ebensosehr in der dargestellten Situation, wie in der Empfindungssphäre des Meisters begründet. Um den Kopf lag ein Kranz aus Bronze, was der Einschnitt am Hinterkopf noch erkennen läßt. Das Haar ist in duftig malerischer Art behandelt. Obwohl gewiß an Stirn und Kinn ein energisch modellierter Knochenbau mitspricht, beruht die Hauptwirkung des Kopfes auf der Weichheit und den sanften Übergängen der Fleischmodellierung. Nasenspitze und -flügel sind von höchster Zartheit, an Mund und Augen ist alles sanft gerundet. Das Leuchten der Haut kommt auch auf unserer Tafel ein wenig zur Geltung. Dieser Kopf ist die unschätzbare Offenbarung über das Höchste, was die Antike in der sinnenhaften Belebung des Steines vermocht hat.

211 rechts. KRIEGERKOPF.

Marmor. Lebensgroß. Aus Tegea. Athen, Nationalmuseum.

211 links. HERME DES HERAKLES,

im Haar einen Pappelkranz. Marmor. H. 0,30 m. Gef. bei Genzano. London, British Museum.

212. KOPF DES MELEAGER.

Marmor. Lebensgroß. Auf einer nicht zugehörigen Apollonstatue im Garten der Villa Medici zu Rom.

Abb. 145. STATUE DES MELEAGER

Marmor. H. 2,10 m. Ergänzt r. Hand, Nasenspitze, kleinere Stücke. Rom, Vatikan.

Den im Jahre 395 v. C. abgebrannten Tempel der Athena Alea zu Tegea in Arkadien hat Skopas von Paros neu erbaut und mit Bildwerken geschmückt. Von den Giebelskulpturen sind Köpfe erhalten, die, wenn nicht von Skopas Hand, jedenfalls Arbeiten seiner Werkstatt sind und die Grundlage für die Kenntnis seines Stils geben. Schon aus der Überlieferung über seine rasende Mänade konnte man auf sein Temperament schließen. Die Köpfe von Tegea zeigen auch in der Verstümmelung noch das Pathos und

Abb. 143. Hermes des Praxiteles (T. 68. 107. 210. Abb. 26.)

die Leidenschaftlichkeit dieses Künstlers. Der Umriß der Köpfe ist von gedrungener Energie, kein sanftes Oval, eher dem Viereck angenähert. Alle querlaufenden Linien des Gesichts sind stark betont. Der geistige Ausdruck beruht vor allem auf der Bildung des

Abb. 145. Meleager mit dem Kopf des kalydonischen Ebers. Marmor. H. 2.10 m. Rom, Vatikan.

Auges (T. 195, 1), der tiefliegende, stark gerundete Augapfel blitzt mit leidenschaftlichem Feuer aus dem Dunkel hervor.

Von andern Köpfen, die man auf Grund der Augenbildung dem Skopas zuschreibt, ist der Herakles von Genzano (T. 211 l.) eine trockene Kopie, der Meleager Medici (T. 212) hingegen eine lebendige und schöne Arbeit. Die richtige Stellung des Kopfes ergibt sich aus der geringen Wiederholung im Vatikan. (Abb. 145.) Der Held steht im polykletischen Schreitmotiv und nicht ganz frei von Pose. Im Körperlichen scheint Skopas kein großer Neuerer gewesen zu sein.

213. APOXYOMENOS DES LYSIPP.

Kopf der Statue auf T. 62., Abb. 22. Ergänzt das untere Stück der Nase, Teil des rechten Oberlids, einzelne Locken, linkes Ohr.

Abb. 146. SEITENANSICHT VON KOPF UND STATUE.

Die „bewegte Ruhe" der Statue ist auch im Kopf. Keine augenblickliche Erregung, aber eine innere Beweglichkeit aller Formen. Auf der Stirn ist eine scharfe Falte stehen geblieben, um die Augen feine Furchen, die Mundwinkel sind stärker zurückgezogen, fast mit einem Anflug von Schmerz. In diesem Gesicht haben Gedanken und Leidenschaften gearbeitet, es ist nervös. Legt man den Kopf des Hermes von Antikythera (T. 209) daneben, so erscheint der Apoxyomenos wie ein Bruder, der, obwohl an Jahren kaum älter, sich rascher verbraucht hat. Im Grundbau der Köpfe ist große Ähnlichkeit, wobei daran erinnert sei, daß das Standmotiv des Hermes die unmittelbare Vorstufe des Apoxyomenos ist (S. 38). Aber wo bei dem Hermes die Formen prall, gespannt,

Abb. 146. Apoxyomenos des Lysipp (T. 62. 213).

jugendfrisch sind, da sind sie beim Apoxyomenos stärker modelliert, differenzierter, unruhiger.

In den Einzelformen hat Lysipp Eigenheiten, die das Auffinden anderer seiner Werke erleichtern. Die Augen sind wenig geöffnet, von länglicher Form, aber im Verhältnis zur Augenhöhle von geringer Breite, so daß die Entfernung vom äußeren Augenwinkl bis zur Schläfe ziemlich groß ist; der Ausdruck des Auges bekommt dadurch einen Anflug von Müdigkeit. Die Haare, als sollten sie die Unruhe der Seele widerspiegeln, sind ohne bestimmte Ordnung in großen Locken hierhin und dorthin geworfen, und auf dem Scheitel bäumt ein Haarwisch sich wie eine überstürzende Welle in die Höhe (Abb. 146). Das Ohr ist merkwürdig in die Länge gezogen (T. 196, 4). So steht auch das Kleinste an diesem Kopf mit der Grundidee der Statue in Einklang.

214. RINGER.

Kopf des einen der Ringer auf T. 91.

Haar und Stirn zeigen die gleiche Bewegtheit wie der Apoxyomenos. Nur ist hier das Gesicht in Spannung, der Mund geöffnet. Daß dies Werk nicht nur in den Kreis des Lysipp, sondern dem Meister selbst gehört, wird durch die Form des Ohres bewiesen, das ganz mit dem des Apoxyomenos (T. 196, 4) übereinstimmt.

215 (= 63). EROS, den Bogen spannend.

In Auge und Mund ein glücklicher Ausdruck von Aufmerksamkeit und Spannung, der trefflich zu der Handlung paßt. Die feine Beweglichkeit der kindlichen Züge stützt die Zuweisung in den lysippischen Kreis. Vgl. auch zu Tafel 261.

216. DIONYSOS.

Marmor. H. 0,82 m. Kopf einer Kolossalstatue von über 3 m Höhe. Aus dem Theater von Tralles (Kleinasien), das um 200 v. C. erbaut wurde. Die Statue wohl aus dieser Zeit. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Der Gott legte den rechten Unterarm über den Kopf, ein Motiv, das im 4. Jahrhundert bei dem Apollon Lykeios des Praxiteles auftaucht. Auch der Kopf zeigt eine Fortbildung praxitelischer Gedanken. Stirn, Profil, Mund, Kinn sind der knidischen Aphrodite (T. 254) verwandt. Aber aus der praxitelischen Zartheit ist eine dumpfe sinnliche Schönheit geworden, die dem üppigen Geschmacke der hellenistischen Zeit entspricht. Hinter dem träumerischen Sichgehenlassen verschwindet die geistige Bedeutung des Gottes.

217. APOLLON.

Marmor. H. 0,30 m. Aus den Thermen des Caracalla zu Rom. London, British Museum.

Gegenüber der Sinnlichkeit des Dionysos hat dieser Apollonkopf die höchste Geistigkeit, deren die hellenistische Zeit fähig ist. Aber es ist nicht überlegene Kraft und Hoheit, wie bei den alten Götterbildern, sondern ein Zug des Leidens, der Schwäche, des Niedergangs. Die Gesichtsformen, obwohl voll und fleischig, wirken nicht prall vor Gesundheit, sondern aufgedunsen. Die Augen haben einen fast schmerzlichen Blick. Schwer lasten die dicken Wülste auf den Augenwinkeln und drücken das Lid abwärts. Der Blick schießt nicht mit Kraft darunter hervor wie bei Skopas, sondern geht, wie auf innere Stimmen lauschend, in die Ferne. Das Wesen dieses Kopfes trifft man am besten mit einem Wort: es ist ein m u s i k a l i s c h e s Gesicht. Die nervöse, im eigenen Gefühl sich erschöpfende Art extrem musikalischer Menschen erscheint verkörpert. Das Haar steigert in raffinierter Weise den Ausdruck des Hin- und Hergerissenwerdens von den eigenen Empfindungen: von der mächtigen Haarschleife senken sich dichte, aber mattgeschwungene Strähnen schwer auf Stirn und Schläfen, Löckchen lösen sich in malerischer Unordnung los und steigern das Pathos, hier im Doppelsinne des griechischen Wortes: Leiden und Leidenschaft. Neben der großen Zahl äußerlich pathetischer Götter von der Art des Poseidon von Melos (T. 74) steht dieser Apoll als eine der letzten geistigen Synthesen der griechischen Kunst.

218. JÜNGLINGSKOPF, angeblicher Alexander.

Marmor. H. 0,37 m. Aus Alexandria. London, British Museum.

Mit derberen Mitteln als bei dem Apollon ist eine nervöse Leidenschaftlichkeit ausgedrückt, hier nicht kontemplativ verfeinert, sondern sinnlich-begehrlich. Das hängende Haar gibt fast einen Ausdruck von Wildheit. In seiner „löwenmäßigen" Anordnung und dem „schwimmenden" Auge findet man Anklänge an das Aussehen Alexanders des Großen. Ob aber die Abwandlungen seiner Züge so weit zum Tritonhaften gegangen sein kann, ist zweifelhaft. Eher ist es ein Elementarwesen, ein Flußgott oder dergleichen (vgl. Abb. 100, T. 219). Eine großzügige Originalarbeit hellenistischer Zeit.

219. TRITON.

Marmorkopie nach hellenistischem Vorbild. H. 1,10 m. Ergänzt Leib vom Nabel abwärts, Vorderteil des r. Oberarms, Nasenspitze, Stücke an Haaren und Ohren. Rom, Vatikan, Galleria delle statue.

Der Körper ging in einen Fischleib aus, die tierischen Ohren und das Fell vollenden den Meerdämon. Der Kopf ist von leidenschaftlicher Sehnsucht und einer ans Tierische streifenden Wildheit erfüllt, die die keineswegs unschönen Formen des Gesichts verzerrt. Die Lippen öffnen sich wie in

Abb. 149. Gallier aus den Weihgeschenken des Attalos I. London, British Museum.

einem Schrei, die Nüstern sind gebläht, das Auge voll Unruhe und Begehrlichkeit. Das gefährliche Temperament des Meeres ist in diesem Dämon verkörpert. Zur Augenbildung vgl. Tafel 195, 4.

220. DER BARBERINISCHE FAUN.
Kopf der Statue T. 178. München, Glyptothek.

Ein Naturbursch, in dem die physische Kraft durch keinerlei athletische Übung oder geistige Bildung veredelt ist. Der Kopf knochig, die Stirn niedrig, ein Wisch struppigen Haares hängt herein. Der Brauenbogen beschattet die vom Rausch tief eingesunkenen Augen, die Nase hat fast tierische Nüstern, der grob geschwungene Mund läßt ein kräftiges Gebiß sehen, die mächtigen Kinnbacken und Wangenknochen treten unter dem hageren Fleisch heraus. Durch Schlaf und Kunst gebändigte Urnatur.

221. STERBENDER GALLIER.
Kopf der Statue T. 174.

222. GALLIERKOPF.
Marmor. H. ohne Hals 0,38 m. Kairo, Museum.

Abbildung 149. GALLIERKOPF.
Marmor. Lebensgroß. Ergänzt Büste, Nase, Stücke an Haar und Lippen. London, British Museum.

Abbildung 150. STÜRZENDER GALLIER.

223. KOPF DER VORIGEN STATUE. (Nach dem Abguß.)
Marmor. Halblebensgroß. Kopie nach einer Statue aus dem Weihgeschenk des Attalos I. auf der athenischen Akropolis. Ergänzt das Schwert. Venedig, Dogenpalast.

Im kapitolinischen Kopf (T. 221) sind die Rasseeigentümlichkeiten der Gallier, wie sie die antiken Historiker schildern, getreu, aber etwas trocken nachgebildet: der knochige Gesichtsbau, das durch Salben starr gemachte Haar, der kurze Schnurrbart, endlich der Halsring (torques), das nationale Abzeichen der Gallier. Im Gesicht ist Finsterkeit und Zorn, das letzte Anstemmen gegen den Tod. Aber das ist rein physisch erfaßt. Es ist wenig zu spüren von dem Ethos dieser unbändigen Rasse, das den Alten so viel Eindruck gemacht hat, dem Stolz, der leidenschaftlichen Tapferkeit, dem Todesmut. In weit höherem Maße ist in dem Kopf in Kairo das Feuer und die Gefährlichkeit der Barbaren zum Ausdruck gebracht. Aber damit nähern sich die Formen wieder einem allgemeinen Schönheitsideal und verlieren an Rassentreue. Dieser Typisierungsprozeß ist fortgeschritten in dem Kopf in London (Abb. 149), der fast schon ein griechischer Held sein könnte, wenn nicht der charakteristische ungeregelte Bartwuchs wäre, wie auch bei dem stürzenden Gallier aus den kleinen Weihgeschenken des Königs Attalos I. auf der athenischen Akropolis. (T. 223, Abb. 150.) Dieser ist mit den verzogenen Brauen dem Pathos des Laokoon (T. 237) nicht fern. Der anfangs mit Natureifer erfaßte neue Stoff ist in der allgemeinen „Idealität" aufgegangen.

150. Gallier aus dem Weihgeschenk des Attalos in Athen.
Halblebensgroße Marmorstatue. Venedig.

224. ANTINOUS ALS DIONYSOS.
Marmor. Kolossal. Die Augen waren eingesetzt. An dem umgelegten Zweig Wein- oder Efeublätter zu ergänzen. Früher in Frascati, Villa Mondragone. Paris, Louvre.

Nach den aufgeregten Gesichtern der hellenisti⸗schen Zeit schließt die Reihe der Unbärtigen mit den kalten klaren Zügen des Antinous. Der Stoff hätte zu sinnlich⸗erregter Darstellung herausfordern kön⸗nen, aber die Epigonenzeit sucht die „klassische" Größe und Ruhe. Ohne die individuelle Stirn⸗ und Augenbildung, die dem Bithynier eigentümlich war (T. 82, S. 52) könnte der Kopf aus Mondragone die Kopie eines Werkes um 450 v. C. sein. Nur sind die drahtartigen Haare von unerträglicher Nüchtern⸗heit, die Gesichtszüge leer und glatt.

BÄRTIGE KÖPFE

225. KOPF RAMPIN.

Inselmarmor. Etwas unter Lebensgröße. H. 0,29 m. Reste von Rot an Haar, Bart, Oberlippe, wo vielleicht ein Schnurrbart aufgemalt war. Gehörte nach der Wendung des Halses zu einer bewegten Statue. 1877 in Athen gefunden, zuerst im Besitz eines Rampin, seit 1896 in Paris, Louvre.

Die Nackenhaare sind in „Perlschnüre" aufgelöst, der Bart in „Körner", die Stirnlocken in geperlte Schnecken. Trotz dieses Fleißes wirkt das Haar wie ein angeklebtes Ornament. Erste Hälfte des 6. Jahrh.; die Augenbildung dem Apoll von Tenea nächstver⸗wandt, die Stilisierung der Nackenhaare den altatti⸗schen Skulpturen aus Porosstein. Der Dargestellte trägt einen Kranz aus Eichenblättern.

226. BEHELMTER KOPF.

Bronze. H. 0,27 m. Gef. auf der athenischen Akro⸗polis. Athen, Akropolismuseum.

Der Helm war für sich gearbeitet und mit Nägeln befestigt. Die Brauen aus Kupfer aufgesetzt; die Augen aus bunten Stoffen; die Lippen waren ver⸗goldet, der Bart fein ziseliert. Erste Jahrzehnte des 5. Jahrh. v. C., der äginetischen Kunst nahestehend. Im Gesicht ein Ausdruck von Energie und Schlauheit. Wahrscheinlich Porträt eines Feldherrn oder Waffen⸗läufers.

227. DIONYSOS.

Früher Platon genannt. Bronze. Lebensgroß. Ergänzt die Augensterne. Aus Herculanum. Neapel, Museo nazionale.

Das schwermütige Abwärtsblicken empfiehlt die Deutung auf Dionysos. Die strenge Haarstilisierung weist auf die Zeit um 460 v. C., doch sind die feinen Löckchen am Bart so gekünstelt und das Gesicht so bewegt modelliert, daß wohl eine eklektische Um⸗arbeitung eines alten Typus vorliegt. Dennoch als Charakterbild des Dionysos von großer Kraft, dem Kasseler Apoll (T. 201) nahe zu stellen.

228. BÄRTIGER GOTT.

Marmor. H. 0,17 m. Ergänzt Nase, einiges am Haar. Bei W. Amelung, Rom.

Aus der Zeit um 450 v. C. gibt es eine große Zahl von Götterköpfen wie diesen, mit würdevollem Bart, Diadem oder Binde, ruhigen Gesichtszügen, ernstem, doch mildem Blick. Häufig sind sie als Hermen ver⸗wendet. Es kann Zeus, Poseidon, Dionysos, Hermes, Asklepios sein. Aus diesen Versuchen bereitet sich der Zeus des Phidias vor.

Abb. 151, 90. ZEUS DES PHIDIAS. Ärmliche Bronzemünzen sind der einzige sichtbare Rest. Danach hatte er schlichtes Haar, das wenig in den Nacken reichte, einen Bart von einfachem Um⸗riß, die Stirn nicht hoch, das Volumen des Kopfes durch den großen Ölzweigkranz gesteigert. In Köpfe wie T. 228, 229 muß man die geistige Größe des Kasseler Apoll (T. 201) hineindenken, dazu sich gegen⸗wärtig halten, wie der Reisende nach langer Wande⸗rung im einsamen Tal von Olympia, durch die Stille und Heiligkeit des Ortes wohlvorbereitet, aus der blendenden Helle des Tages in die enge, dämmerige, rings umsäulte Cella trat. Da saß an der Rückwand der Gott, bis zur Decke aufragend, erdrückend nahe, in einer berauschenden Farbensymphonie: der Thron aus schwarzem Ebenholz, geschmückt mit bunten Reliefs und Bildern; der Unterkörper des Gottes in goldenem Gewand, in das mit farbigem Schmelz Lilien und Zierat eingestickt sind; darüber die Brust in dem matten Schimmer des Elfenbeins; der Kopf umrahmt von goldenem Kranze. Phidias, so heißt es, hatte mit diesem Bild der überlieferten Religion et⸗was hinzugefügt; man fühlte sich nicht einem Bilde, sondern der Erscheinung des Gottes selbst gegenüber.

Abb. 151. 90. Zeus des Phidias, Münze von Elis. Unter Hadrian geprägt.

229. ZEUS ODER ASKLEPIOS.

Von überlebensgroßer Marmorstatue. Nach dem Abguß. Dresden, Skulpturensammlung.

Von der Statue eines ruhig stehenden Mannes mit Himation um den Unterkörper. Der Kopf ist nahe verwandt mit dem Poseidon im Parthenonfries (T. 291), er stammt zweifellos aus dem Kreise des Phidias. Für Zeus fehlt es etwas an Überlegenheit und Kraft, die Milde herrscht vor; vielleicht Asklepios.

230. ZEUS VON MYLASA.

Marmor. H. 0,48 m. Die Gestalt war etwa 2,5 m groß. Der Hals zum Einsetzen in die wahrscheinlich sitzende Statue. Auf dem Oberkopf Löcher für Kranz. Aus Mylasa bei Halikarnass (Karien). Boston, Museum of Fine Arts.

Ein Originalwerk des 4. Jahrh., dessen äußere Formen unmittelbar vom Zeus des Phidias kommen. Ein aufgesetzter Bronzekranz vervollständigte die Aehnlichkeit (Abb. 151). Aber die geistige Temperatur ist weicher, die innere Spannung geringer. Trotzdem: es ist kein monumentaler Götterkopf sonst, der die Wesenheit des Zeus so frei von Äußerlichem, so rein geistig, kurz so phidiasisch ausdrückte. Die göttliche Kraft strahlt nicht aus, wie in den Göttern des 4. Jahrh. (T. 231), sie ruht in sich, erhaben und gelassen, frei und notwendig wie das Weltgeschehen.

231. ASKLEPIOS VON MELOS.

Marmor, überlebensgroß. H. 0,52 m. Aus Melos. London, British Museum.

Um die Mitte des 4. Jahrh. werden in der Götterbildung die schlichten Formen durch pathetische verdrängt. Die neue Art knüpft sich an den Sarapis des Bryaxis, den für Griechen und Ägypter neugeschaffenen Gott, dessen Bild der erste Ptolemäer von Sinope nach Alexandrien überführte. Sarapis trägt ein Scheffelmaß auf dem Haupte, das Antlitz ist von mächtigen perückenhaften Locken umrahmt, die die Stirn beschatten. Diese Mächtigkeit des Kopfes durch Haarfülle begegnet wieder beim Zeus von Otricoli und anderen, die vom Ideal des Bryaxis abhängen, der der Götterschöpfer des 4. Jahrh. zu sein scheint.

Der herrliche Asklepios von Melos gehört dazu. Noch hat der schöne Haarkranz nichts Übertriebenes; die hochgebaute Stirn ist gefurcht, die Augen liegen tief im Kopf, die Wangen sind durchgearbeitet; die vollen Lippen zeugen von sinnlicher Kraft, aber ohne Anflug von Unedlem. Der Blick strahlt Willen und Klarheit, Feuer und Güte. Dennoch ist es nicht Zeus, sondern sein Sohn, der den Menschen nahe Helfer Asklepios. Dies wies Brunn meisterhaft aus den Formen nach (Griechische Götterideale S. 96 fg.), der Fund einer Statuette bestätigte es **(Abb. 152).**

232. POSEIDON.

Marmorkopie. H. 0,43 m. Nach dem Abguß. Aus Porcigliano. Rom, Vatikan, Museo Chiaramonti.

Das Haar ist durcheinandergeworfen, lange Strähne hängen feucht herab, das Gesicht ist durchfurcht und verwittert, mit zahllosen Fältchen um die Augen: ein alter Seebär, der in jedes Wetter geschaut hat, Poseidon als Schiffskapitän. Die Form der kleinen Augen, der Charakter des Haares sind dem Apoxyomenos so verwandt, daß das Werk unbezweifelt dem Lysipp gegeben wird.

Abb. 152. Asklepios. Marmorstatuette aus Epidauros. 4. Jahrh. v. C., Athen, Nationalmuseum.

233. PERIKLES.

Marmorherme mit Inschrift. H. 0,59 m. Ergänzt Teil der Nase, Spitze des Helms. London, British Museum.

Dies Porträt ist wie ein Idealkopf. Die Züge sind dem Schönheitsideal der Zeit so genähert, daß nur der breite Mund und die eigentümliche Haltung als unmittelbar individuell aufgezeigt werden können. Dennoch unterscheidet sich auch die Gesamterscheinung klar von einem Idealkopf, aber es ist schwer zu sagen, wodurch. Das Bildnis ist ein Werk des Kresilas, von dem ein antikes Urteil sagt: „nobiles viros nobiliores fecit", edle Männer hat er noch edler dargestellt. Perikles trägt den Helm des Strategen, als welcher er jahrzehntelang die athenische Politik

leitete. Da die Komiker über seinen spitzen Schädel spotten, so mag das Abzeichen dieser Würde dem Künstler nicht unwillkommen gewesen sein, um die auch bei diesem Edlen nicht ausgebliebene Laune der Natur zu verdecken.

kein Ideal ist. Die Haarbehandlung ist die kantigschnittige, aber auf malerische Gesamtwirkung angelegte des 4. Jahrhunderts. Beim Perikles hingegen ist jede Locke ein natürlich gerundeter plastischer Körper.

Abb. 154. Faustkämpfer von Olympia (T. 235). Athen, Nationalmuseum.

234. BÄRTIGER KOPF.

Marmor. H. 0,39 m. London, British Museum.

Als Gegenstück zu Perikles ein idealisiertes Porträt des 4. Jahrh., vom Mausoleum zu Halikarnaß, errichtet 352 v. C. von Artemisia für ihren Bruder und Gatten, den König Maussolos. Zwischen den Säulen des auf hohem Sockelbau stehenden tempelartigen Grabes waren Bilder der Anverwandten zu denen dieser Kopf gehören wird. Auch er folgt dem Schönheitsideal der Epoche, in dem tiefliegenden Auge meint man die Art des Skopas zu sehen. Aber wieder reden die Imponderabilien, daß dies eine Person und

235. Abb. 154. FAUSTKÄMPFER.

Bronze. Lebensgroß. Die Augen waren eingesetzt. Aus Olympia. Athen, Nationalmuseum.

236. FAUSTKÄMPFER.

Kopf der Statue T. 167. Rom, Thermenmuseum.

Der olympische Kopf ist ein Stück Leben. Das wilde Gelock, die finsteren Augen, die eingedrückte Nase, der breitgezogene Mund, sympathisch ist das alles nicht. Aber in den gerunzelten Brauen liegt der Ausdruck geschulten Willens, in den Augen die geistige Gewandtheit eines intelligenten Fechters. Bei dem

römischen Kopfe dagegen ist nichts als die Blödheit des eitlen Kraftmenschen (vgl. S. 118). Der olympische Kopf ist künstlerisch von allererstem Rang. Die Haare sind das geistvollste und lebendigste, was sich in dieser Art erhalten hat. Die Fältchen um die Augen, die Haare der Brauen, die Kratzer auf der Stirn sind von feinstem Naturgefühl. Von einem Athleten Pulydamas, der als neuer Herakles einen Löwen mit den Händen erdrosselt haben wollte, stand das Siegerbild von der Hand des Lysipp in Olympia. Da die Augen des Bronzekopfes mit denen des Apoxyomenos in Lagerung und Form eng verwandt sind, so wagen wir zu hoffen, den Pulydamas und damit die Hand des größten Bronzebildners der Antike vor uns zu haben.

237. LAOKOON. Kopf der Vatikanischen Gruppe Abb. 155.
Marmor. Lebensgroße Figuren. Ergänzt r. Arm des Vaters, der jedoch gegen den Hinterkopf gebogen war, wodurch die Gruppe einen dreieckigen oberen Abschluß bekommt; ferner r. Arm des jüngeren Sohnes, der im Ellbogen kraftlos herabhängen müßte; r. Hand des älteren Sohnes. Gef. 1509 in den Thermen des Titus. Rom, Vatikan.

Abb. 155. Laokoon (T. 237). Um die Mitte des 1. Jahrh. v. C. Rom, Vatikan.

Die Gruppe ist von den Künstlern Agesandros, Athanodoros und Polydoros von Rhodos um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. C. gearbeitet, die letzte große Leistung der griechischen Kunst. Die Bewunderung für die großartige Konzeption und die Kraft der Durchführung macht nicht vergessen, daß hier ein ungemeiner Kunstverstand am Werke gewesen, nicht die schöpferische Wärme der älteren Zeit. Im Kopf des Laokoon ist mit allen plastischen Ausdrucksmitteln gearbeitet, die nur immer im langen Lauf der Entwicklung gefunden waren. Das Haar zerwühlt und durcheinander geworfen, die Stirn so

sehr verzogen, daß die Spannung der linken Braue sich in den Stirnknochen eindrückt, die Augen mit der höchsten Steigerung des Tritonenpathos erfüllt, der Mund geöffnet, daß man die klägliche Bewegung der Zunge sieht. So ist der Kopf nicht eine neue seelische Offenbarung, sondern nur eine letzte Möglichkeit des antiken Pathos. Über die gräßliche Tragik dieser Gruppe konnte die Antike nicht hinaus gelangen, auch die neuere Kunst hat sie nicht überboten.

FRAUENKÖPFE

238 (= 112 l.). 239. 240. ARCHAISCHE MÄDCHEN.
Aus dem „Perserschutt". Athen, Akropolis.

Drei Stufen der Entwicklung: **T. 238** aus der jüngeren peisistratischen Zeit (3. Viertel des 6. Jahrh. v. C.); die Augen weit vorn liegend, der Mund scharfkantig, die Gesamtwirkung von naiver Lebendigkeit. — **T. 239** etwas jünger; Augen und Mund weicher in den Gesamtkomplex einbezogen, die Stimmung von sanfter Grazie. Ein echt attisches Werk von feiner Natürlichkeit, gegenüber der Konvention und dem gezwungenen Lächeln der „Jonierin" T. 113. — **T. 240**, gegen 480 v. C. entstanden. Der strenge Stil kündigt sich an in dem vollgerundeten Kinn, dem ernsten Mund, dem schlichten Haar. — Die Gesichter der Korai von der archaischen Akropolis (S. 76) sind von überraschender Mannigfaltigkeit und individuellem Leben. Es gibt noch keinen verbindlichen Schönheitskanon.

Abb. 158. T. 242 l. Kopf der Deidameia aus dem Westgiebel von Olympia (Abb. 16).

241 (= 114 l.). ATHENA VON ÄGINA.

Die Formen des Gesichts sind archaisch, der Ausdruck ist darüber hinaus zu klarer sachlicher Energie gesteigert. Die Göttin ist Inbegriff geschulter Willenskraft wie die Krieger, über deren Kampf sie waltet. Die klare Energie der Linien an Helmkappe und Busch ist ein anderer Ausdruck dieses Willens. Zu ergänzen sind drei Locken vom Ohr zur Brust (Stiftlöcher), am Helm eingesetzte Bronzerosetten, ein Ohrring. Hier wie an der Parthenos des Phidias — und wie im Leben — kann kriegerischer Wille des äußeren Prunks nicht entbehren.

241a (= 167a). THRONENDE GÖTTIN.

Der Kopf hat wie der Körper noch das Formensystem des Archaismus, aber die Großheit werdender Monumentalformen ist darin und ein neuer Ernst der ethischen Gesinnung. Das Lächeln um Mund und Nasenflügel kommt nicht mehr aus naivem archaischem Lebensgefühl, es ist das Bewußtwerden der Seele. Man hat es mit dem Lächeln der Mona Lisa verglichen. Aber nichts ist weiter voneinander entfernt als die Übersättigung jener Kaltherzigen von dem keuschen Erwachen dieser Göttin. Sie ist Vorahnung und Verheißung der hoheitsvollen Schönheit und reinen Seelengröße phidiasischer Götter.

242 links. Abb. 158, 159. DEIDAMEIA, Westgiebel des olympischen Zeustempels (Abb. 16).

242 rechts. LIEGENDE FRAU, aus der l. Giebelecke.

In der geraubten Braut des Westgiebels gibt der Künstler sein Bestes an mädchenhaftem keuschem Reiz bei sinnlicher Fülle der Formen. Die Haltung der Bedrängten (Abb. 159) hat ebensoviel Kraft wie Grazie; die Neigung des Kopfes, der nur in dieser Stellung seine ganze Wirkung hat, ist von reiner Schönheit. Zu den vollen Gesichtszügen ist das Häubchen mit seinen Wölbungen ein tektonisches Widerspiel.

Die gelagerten Eckfiguren des Giebels wurden

da sie, vermutlich durch Erdbeben, gelitten hatten, etwa im 4. oder 3. Jahrh. durch neue ersetzt in pen=telischem statt des parischen Marmors der älteren. Obwohl offenbar die ursprüngliche Gesamtanlage

Abb. 159. Deidameia und Kentaur, aus dem Westgiebel von Olympia. (Abb. 16.)

beibehalten wurde, läßt die Einzelausführung deut=lich die Wandlung des Stilgefühls erkennen. Am Pro=fil der Deidameia (242 l.) ist die Stirn schwach gewölbt, am Auge eine Einsattelung, die Nasenspitze stumpf, der Mund geschlossen, das Kinn in einer einzigen run=den Linie geführt. An der Stirn des jüngeren Kopfes (242 r.) liegt auf der Höhe der Brauen eine Vorwölbung, die Nase ist länger, mit feiner Spitze, die Lippen sind geöffnet, das Kinn ist mit einer winklig geknickten Li=nie umgrenzt. Das Auge liegt bei dem ersten Kopf weit vorn, das obere Lid überschneidet nicht; bei dem jünge=ren ist das Auge mit dem inneren Winkel tief eingesenkt, das Oberlid geht mit lang auslaufender Linie über das untere fort, der fleischige Charakter der Lider ist be=tont. Das Haar des älteren Kopfes ist eine malerische Masse, das des jüngeren in der duftigen, kantigen Art des 4. Jahrhunderts geschnitten. In der Gesamt=form wie im seelischen Ausdruck ist der ältere Kopf von einer naiven Dumpfheit, der jüngere von be=wußter Klarheit und Reife.

Abb. 160. Grabmal Adolf Furtwänglers, Athen.

243. FRAUENBÜSTE VON ELCHE.

Weicher Kalkstein, bemalt; Rot an Lippen und Haube, Spuren von Rosa am Gesicht. Die Augen waren aus farbigen Stoffen. H. 0,53 m. Gef. 1897 in Elche bei Alicante (Spanien). Paris, Louvre.

Die alte Ibererstadt Ilici, heute Elche, an der spanischen Ostküste in der Nähe griechischer Kolonien gelegen, hat merkwürdige Skulpturen von barbarisiertem altgriechischem Stil bewahrt, unter denen diese Büste als wirkliches Kunstwerk hervorragt. Das ernste, aber lebendig sprechende Gesicht trägt die unverkennbaren Züge des griechischen strengen Stils, eingerahmt von einem ungeheuren Putz: über einer Tuchhaube vorne ein Metallband mit drei Buckelreihen, zu den Seiten riesige radförmige Scheiben, dazu Ohrgehänge mit Bommeln, am Hals drei Ketten mit Anhängern, alles aus getriebenem Golde zu denken. Der schwere Mantel schlägt in den breiten Zickzackfalten des strengen Stils auseinander. Es muß ein wandernder Grieche gewesen sein, der hier sein schlichtes Lebensgefühl aus barbarischem Prunk hervorleuchten läßt.

244. Abb. 160. SPHINX VON ÄGINA.

Marmor. H. 0,97 m. Gef. 1904 bei Furtwänglers Ausgrabungen am Aphroditetempel auf Ägina. Ägina, Museum.

Die Sphinx von Ägina ist eine der ergreifendsten Schöpfungen vom Ende des strengen Stils. Große Wellen von schlichtem Haar um die klare Stirn, die Augen weit geöffnet, um den Mund weicher Ernst. Rätselvolle Hoheit, unnahbar und unerbittlich wie das Schicksal, aber in Schönheit. An einer jüngeren Schwester dieser Sphinx ist auch der Blick erhalten (Abb. 161). Die Sphinx ist Todesdämon, der die Seelen davonträgt.

Kaum ein anderer Erfolg seiner reichen Lebensarbeit hat Furtwängler so im Innersten bewegt wie dieser Fund. Drei Jahre danach stellte die Archäolo-

Abb. 161. Kopf einer Sphinx. 2. H. des 5. Jahrh. v. C. Von dem sogenannten lykischen Sarkophag aus Sidon. Konstantinopel.

gische Gesellschaft in Athen das Nachbild der Sphinx auf sein zu frühes Grab in attischer Erde (Abb. 160).

245 (= T. 119). ATHENA DES MYRON.
Abb. 164. Wiederholung des Athenakopfes.
Dresden, Skulpturensammlung. Marmor. H. 0,32 m.

Unter dem korinthischen Helm mildert ein weiches Lederfutter den Druck, indem es im Ausschnitt über den Ohren zwei große Falten bildet. Das Haar liegt unter dem Helmrand in langgewellten Strähnen wie

Abb. 164. Athena des Myron. Replik in Dresden (T. 119. 245).

ein üppiger schwerer Kranz. Das Gesicht ist in den Kopien merklich verschieden. Am Dresdener Kopf sind die Wangen voll, mit der prallen Energie des Diskobols (T. 200); die Augen präzis modelliert, mit plastisch abgesetzten Rändern; der Ausdruck ist kräftig ernst, fast brummig. Am Frankfurter Kopf sind die Wölbungen weicher, die Augenlider weniger scharf, das Oval der Wangen zarter. Die Züge scheinen beweglicher, geistiger, sie haben etwas von der Durchsichtigkeit, die man wohl bei nervösen Mädchen findet. Der entschiedene Ernst des Dresdener Kopfes erscheint gemildert zu einer feinen Indignation. Wie ist aus diesen beiden Überlieferungen die Urschrift herzustellen? Zweifellos ist der Dresdener Kopf formal dem Urbild näher, wie der Diskobol lehrt, aber die stärkere geistige Wirkung geht von dem Frankfurter aus. Hat ihr Künstler die Verfeinerung aus Eigenem vollzogen? Er wäre doch allzusehr Selbstschöpfer gewesen. Gewiß gab der Künstler des Dresdener Kopfes die tastbare Form des Bronzevorbilds mit voller äußerer Treue. Aber in der Bronze wird duch den spiegelnden Glanz die Oberfläche aufgelöst, das Volumen der Form reduziert. Der Künstler des Frankfurter Kopfes hat also wohl lebhafter das geistige Wesen des Kopfes empfunden, und so weicht er im Tastbaren vom Vorbild ab, um in der Wirkung ihm näher zu kommen.

246. WEIBLICHER KOPF.
Bronzeherme. Etwas über lebensgroß. H. 0,51 m. Ergänzt: die Augäpfel. Gef. in Herculanum zusammen mit der polykletischen Doryphorosherme T. 203. Neapel, Museo nazionale.

Da die Herme das Gegenstück zu der Doryphorosherme des Apollonios bildete — auch die Ansätze des Schaftes zum Aufhängen von Kränzen, die sog. χεῖρες haben dieselbe ungewöhnlich lange Form —, so wollte man die Amazone des Polyklet darin erkennen. Doch ist stilistisch mit Polyklet keine Gemeinschaft. Die stark gebaute Stirn mit weitausladenden Brauenbogen und scharfem Knick zu den Schläfen stellen sie vielmehr zum Kassler Apoll (T. 201), ebenso der Charakter des perückenhaft vollen schwerschattenden Haares. Der Kopf hat die gleiche Kraft und Großheit der Gesinnung, und da der herbe Ernst des Gesichtes die Deutung auf Artemis nahelegt, so ist es, wie ich denke, sachlich und künstlerisch die leibliche Schwester des Kassler Apoll.

247, 248. Abb. 165. (= T. 120, Abb. 56). ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS.
Marmorkopf, etwas über lebensgroß. Bologna, Museo civico.

Das Gegenspiel von Haar und Binde gibt dem elastischen Gefüge des Haares eine überzeugende Lockerheit; die Binde ist glatt gelassen, damit die Haare umso bewegter wirken. Die ältere Kunst (T. 199, 228) hatte diesen Kontrastwert noch nicht gefunden. Auch die Scheitelung ist eine Errungenschaft der phidiasischen Epoche, vielleicht des Meisters selbst, da der strenge Stil nur gleichmäßige Verteilung vom Wirbel aus kennt. Die reiche Schlängelung der einzelnen Haarsträhne, die unter die Binde tauchen und dann mit anderer Bewegungsrichtung in kleineren Wellen durcheinander schlüpfen, zeugt von einer synthetischen Phantasie, wie an den Gewändern der Parthenonfrauen. An keinem

Kopf des 5. Jahrh. ist das Haar wieder mit solcher Liebe in rein plastischem Sinne behandelt worden.

Das Antlitz der Lemnia, an dem auch die Nase un= versehrt, bedeutet als plastisches Problem die Klä= rung der Naturform auf ihren vollkommenen Begriff. Es ist reine Schönheit, d. i. rhythmische Harmonie der Form in sich. Auch ein Ornament, ein Bauwerk, eine Melodie kann diese Schönheit haben. Bei dem menschlichen Antlitz aber offenbart sich ein Höheres mit, die Seele. Man meint wohl, die Götter des 5. Jahrh. hätten etwas Unpersönliches, Abstraktes. Es ist nicht an dem, wenn man sich in diesen Kopf vertieft, der ein Charakter ist. Entschlossenheit und fester Wille im Mund, Klugheit und Klarheit um die Augen, alles das auf dem Grunde einer starken, reinen Weiblichkeit. Es ist jener seltene Typus von Frauen, die, ohne aus den Grenzen ihres Geschlech= tes zu schreiten, der geistigen Produktivität des Mannes nahe kommen und dabei in der Unmittel= barkeit der Empfindung ihm überlegen sind. Solche Mädchen pflegen für das Wesen ihres Vaters beson= deres Verständnis zu haben; sie sind bessere Kame=

Abb. 165. Athena Lemnia des Phidias (Tafel 247. 248. 120. Abb. 56). Nach Abguß.

radinnen als Geliebte. Das ist Athena, die Lieblingstochter des Zeus, die kriegerische Schützerin der geistvollsten Stadt Griechenlands, Freundin der Helden, der Künstler, Handwerker und der kunstreichen Mädchen.

249. WEIBLICHER KOPF von einer Giebelfigur des Parthenon.

Marmor. Überlebensgroß; von Kinn bis Scheitel 0,33 Meter. Ergänzt: Nase, Lippen, Kinn, sowie ein Stück des Hinterkopfes. Um 1687 aus Athen nach Venedig gebracht. Dort Anfang des 19. Jahrh. von dem Kunstfreund David Weber an Stil und Marmorart als Stück vom Parthenon erkannt. Paris, beim Grafen de Laborde.

Gegenüber der Lemnia ist dieser Kopf auf monumentale Wirkung in die Ferne berechnet (Giebelhöhe des Parthenon 17 m über dem Boden), daher die Einfachheit der Wangen, die übersichtliche Gliederung des Haares. Die gelassene Ruhe der Stimmung läßt keine Deutung zu außer der allgemeinen auf eine schöne reife Frau mit den „Venusringen“ am Hals.

250. MÄDCHENKOPF mit Haube.

Marmor. Unterlebensgroß, H. 0,215 m. Ergänzt: Nasenspitze. Paris, Louvre.

Das liebliche Köpfchen schließt sich in Haartracht und Gesichtstypus an die ‚Alkamenes‘-Aphrodite (T. 124) an, ist aber nach dem Stimmungsgehalt eher in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. zu rücken. Das Häubchen hält hinten die Haare wie in einer Schleuder zusammen (σφενδόνη, ὀπισθοσφενδόνη). Die weiche Kopfhaltung, der halbgeöffnete Mund, der träumerische Blick geben den Ausdruck einer sehnsüchtigen Stimmung, einer feinen Sinnlichkeit, die im 5. Jahrh. nicht häufig ist. Es muß ein Wesen aus dem Kreise der Aphrodite sein, eine Charis (T. 125) oder Peitho. Diese von der jonischen Art befruchtete „jonisch-attische“ Kunstrichtung geht mit ihrem Streben auf eine weichere Schönheit neben der strengeren rein attischen her und ist eine glückliche Ergänzung zu ihr.

251. FRAUENKOPF aus Lerna.

Marmor. H. 0,38 m. Von einem Hochrelief. Gef. bei Lerna in der Argolis. Athen, Nationalmuseum.

Der Kopf vertritt eine Klasse von Frauenköpfen des 4. Jahrh., die in den Grundlagen (breitem Gesichtsoval, wellig zur Seite gestrichenem Haar, flächiger Behandlung der Wangen) die Art des 5. Jahrh. fortsetzen. Von der Kore des Erechtheions (T. 129) führt ein gerader Weg zum Kopf von Lerna. Häufig ist der Typus auf den attischen Grabreliefs des 4. Jahrh. Aber im Vergleich zum Karyatidenkopf ist an dem Lernäischen die plastische Lösung von

Abb. 168. Nike von Brescia (T. 252).

malerischen Elementen durchdrungen. Die Haare sind nicht so präzis zerlegt, die Weichteile nicht so prall, die Lider weniger scharf. Die Formen verfließen ineinander, die Grundstimmung ist formal wie seelisch eine weiche Fülle, fast schon Üppigkeit. Skopas und Praxiteles haben diese malerischen Elemente erst voll entwickelt (T. 253. 254). Aber auch die fortlebenden Typen der älteren Zeit nahmen davon auf, ohne doch ihren eigenen Grundcharakter aufzugeben.

252. Abb. 168. NIKE VON BRESCIA.

Bronze. Überlebensgroß; H. 1,95 m. Ergänzt: Helm, Schreibgriffel. Brescia, Museo civico.

Abb. 169. APHRODITE VON CAPUA.

Kopie wahrscheinlich hadrianischer Zeit. Marmor. H. 2,10 m. Ergänzt: Arme, Nasenspitze, Stücke an den Falten. Neapel, Museo nazionale.

Die Siegesgöttin tritt auf einen Helm und schreibt auf einem Schild die Geschichte des Krieges nieder. Auf der Trajanssäule steht sie so in der Mitte des spiraligen Reliefstreifens zwischen der Darstellung des ersten und zweiten Dakerkriegs. Die Statue von

Abb. 169. Venus von Capua. Neapel.

Brescia stammt aus einem von Vespasian erbauten Tempel. Die Erfindung geht auf das 4. Jahrh. v. C. zurück. Die Aphrodite von Capua ist eine getreuere Kopie des Urbildes, von Furtwängler dem Skopas zugeschrieben. Bei ihr ist der Oberkörper nackt, für Nike hat der römische Künstler ein Untergewand eigener nüchterner Erfindung hinzugefügt. Der Kopf der Nike ist ein charakteristischer Typus aus der 1. Hälfte des 4. Jahrhunderts. Erst jetzt ist das sogen. „griechische Profil" da, die Stirn geht ohne merkliche Einsenkung in die Nase über, während z. B. bei der Lemnia diese Teile in stumpfem Winkel zu einander stehen, wie in der Natur. Der Kontur von Lippen und Kinn ist weicher, süßer. Das gezierte Löckchen vor dem Ohr ist eine Mode hellenistischer Zeit und Zutat des Kopisten.

253. WEIBLICHER KOPF, ARIADNE.
Pentelischer Marmor. Überlebensgroß; H. 0,41 m. Gef. am Südabhang der athenischen Akropolis. Athen, Nationalmuseum.

Abb. 170. RÖMISCHE KOPIE desselben Kopfes.
Marmor. Aufnahme nach Abguß. Ergänzt: Nasenspitze, Teile vom Haar an der r. Seite. Berlin, Museen.

Der athenische Kopf ist ein wundervolles Original aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. In Mund und Augen liegt ein eigentümliches Pathos, ein sehnsüchtiges, doch nicht weichliches Schwärmen. Der starke Knochenbau an Stirn und Kinn, die straffen Wangen zeugen vielmehr von Kraft und gesunder Sinnlichkeit. Die Binde im Haar weist auf ein Wesen des bakchischen Kreises, jedoch wegen der vornehmen Größe nicht eine Mänade, sondern Ariadne. Der Fundort am Südabhang der athenischen Akropolis stützt die Deutung, da dort der Bezirk des Dionysos mit dem berühmten Theater lag. Da der Kopf nach erhaltenen Ansatzspuren von den Fingern der r. Hand leicht gestützt war und der l. Arm über dem Kopf lag, so hat Studniczka die Zugehörigkeit zu einer Gruppe begründet, in der Dionysos der sitzenden Ariadne als zukünftiger Gatte gegenübertritt. Wegen des pathetischen Ausdrucks und der Augenbildung hatte man den Kopf früher dem Skopas zugewiesen, neuerdings dem Meister der Florentiner Niobegruppe wegen der Ähnlichkeit mit dem Niobekopf. Die Arbeit ist ersten Ranges; fein empfunden die Mundwinkel und Augen; meisterhaft die Behandlung des Haars mit dem zarten Ansatz an der Schläfe, in der malerischen Art des 4. Jahrh., die die Haarmassen mit wenigen kantigen Schnitten abteilt und damit eine Duftigkeit und seidige Weichheit erreicht, die der plastischen Manier des 5. Jahrh. unerreichbar war.

Zu unserer Belehrung hat der Zufall eine an sich gute Kopie des Originals bewahrt (Abb. 170), der einzige Fall dieser Art. Gerade die intimsten Schönheiten sind verloren gegangen. Der Mund ist derb,

Abb. 170. Antike Kopie des Kopfes T. 253. Berlin, Staatl. Museen.

Abb. 171. Kopf der knidischen Aphrodite des Praxiteles. Von der Statue im Vatikan (Abb. 82.)

fast blöde, die Augenlider scharf abgesetzt, der Haaransatz mit einer philiströs deutlichen Linie markiert, das Haar pedantisch in Strähne geteilt. Das Vibrierende, Weiche, Schwimmende ist fort. Es ist, als sei die Stimmung eines Gedichts in Prosa erzählt. Das Verhältnis der beiden Köpfe gibt eine Grundlage für die Beurteilung der Kopienfrage.

254. KNIDISCHE APHRODITE des Praxiteles.
Marmor. Aus Tralles im Mäandertal (Kleinasien). Berlin, Privatbesitz (von Kaufmann). — Im Abguß auf der Vatikanischen Statue T. 155.

Abb. 171. KOPF der Replik im Vatikan. Abb. 82.
Ergänzt: Nasenspitze, Hals.

Der Kopf von Tralles, auf griechischem Kunstgebiet gefunden, ist eine der wenigen Kopien, die dem Geiste des Originals nahe kommen. Wir brauchen von dem Kopf der vorigen Tafel nur wenig hinzuzudenken, um das ursprüngliche Leben des Urbildes zu ahnen. Der Vergleich der Köpfe ist auch für ihr inneres Wesen lehrreich. In beiden ist Liebessehnsucht, aber bei jenem mänadisch stark, hier verhüllt, fast unbewußt. Dort eine robuste, vollblütige Natur, hier schmelzende Zartheit und weiblichste

Anmut. Am schönsten ist der Blick, das weiche, in sich selbst versunkene Hinträumen in die Ferne. Die Alten nannten es das ὑγρόν, das Feuchte des Auges. Das Unterlid ist ohne scharfe Begrenzung, weich gerundet, gegen die Mitte etwas verdickt, nach den Winkeln zu sich verlierend; man meint es in augenblicklicher Spannung ein wenig gehoben zu sehen, wie es bei sinnlicher Erregung unbewußt geschieht. Auch die Lippen sind weich gerundet (in den Mundwinkeln leider zwei Kratzer), an Wangen und Kinn die zartesten Übergänge. Die Nasenflügel von vornehmer Schmalheit, die Nasenlöcher klein. Der Umriß des Kopfes ist ein vollendetes Oval, von einem nie wieder übertroffenen Wohlklang der Linien. Die klare Stirn, in der Mitte vorgewölbt, wird von dem Haar im Dreieck umrahmt, sodaß sie höher erscheint. Das Haar löst sich von der Stirn in feinen seidigen Strähnen, die in schlichten Wellen nach hinten streben, zweimal leicht überschnitten von der Binde (Abb. 171). Man wird es nur blond denken können. Es gibt kaum einen anderen Frauenkopf der Antike, dessen Haartracht so anspruchslos ist. Und dies ist vielleicht das Größte an der Meisterschaft des Praxiteles, daß er die höchste Schönheit als höchste Einfachheit gesehen hat. Das Absichtslose ist immer das Stärkste.

255. MÄDCHENKOPF praxitelischen Stils.

Parischer Marmor. H. 0,46 m. Ergänzt: Ober- und Hinterkopf, Nase, Stück des Kinns, Hals, Büste. Aufnahme nach dem Abguß, der Kopf nach Brunns Angaben mit einer leichten Neigung aufgesetzt. München, Glyptothek.

Der Kopf ist als Lieblingsstück Brunns unter dem Namen „Brunnsches Mädchen“ bekannt. Es steht der Knidierin nahe, ist jedoch ein jüngeres Wesen, mädchenhafter, aber doch wohl schon Frau. Brunn deutete sie auf Persephone-Kore (vgl. zu T. 135). Um den Mund mischen sich Liebenswürdigkeit und Ernst, der gesenkte Blick hat in Brunns Aufstellung eine leichte Schwermut, die sich trefflich zum Wesen der Kore fügt. Dennoch ist nicht ausgeschlossen, daß es das Idealporträt eines Mädchens nach Art der Statue von Ägion (Abb. 65) ist. Griechische Arbeit des 4. Jahrhunderts.

256. APHRODITE.

Marmor. Lebensgroß; Gesichtslänge 0,21 m. Ergänzt: Nase, Teil der Oberlippe. Bei Lord Leconfield, Petworth (England).

Die Aphrodite steht in der Mitte zwischen der Knidierin und der medizeischen. Gegenüber der Knidierin sind die Formen kleiner, niedlicher, das Haar gebauschter, das Kinn schon mit dem übertriebenen Grübchen der Medizeerin. Furtwängler glaubte in der Entdeckerfreude ein Original des Praxiteles zu sehen, doch ist die Entwicklung ins Süße wie bei der „Phryne“ (T. 160) kaum mehr innerhalb der Persönlichkeit des Praxiteles zu suchen.

257. DAS MÄDCHEN VON CHIOS.

Parischer Marmor. Lebensgroß. Gef. auf Chios. Boston, Museum of Fine Arts.

In diesem Kopf vollendet sich die impressionistische Formenanschauung, die zuerst bei Praxiteles stärker auftritt. Jede lineare Begrenzung wird aufgegeben, der Kopf besteht aus gleitenden Licht- und Schattenwerten, die Schwellungen und Übergänge sind unsagbar fein. Es ist das mystische Weben des Lichts wie in Gesichtern Lionardos, nur daß zu einer Mona Lisa das Dämonische fehlt. Diese Möglichkeit des plastischen Problems, in der Renaissance nur von wenigen geahnt, hat in unserer Zeit einen großartigen Vertreter in Rodin gefunden. Für Rodin, der ein Kenner und Verehrer der griechischen Plastik war, ist dieser Kopf eine Offenbarung gewesen, wie er selbst gesteht: „Ce buste immortel est entré dans mon existence comme un bienfait des dieux... L'auteur de ce buste était évidemment en même temps un fort et un sensible d'une sensibilité exquise: d'ailleurs on n'obtient pas la grâce sans avoir la force profondément. La grâce n'est qu'une déclinaison de la vigueur.“*) (Le Musée 1904, S. 298.) Bezeichnend wie dem modernen Künstler hinter der Zartheit dieses Kopfes die Kraft und Gesundheit entgegentritt, die die Antike niemals verliert. Das Sfumato des Mädchens von Chios ist durchaus ein künstlerisch-formales, kein seelisches Problem.

Kunstgeschichtlich kommt der Kopf von Chios von der Knidierin her. Der Ernst, die Vornehmheit, das Träumerische ist geblieben, jede Neigung zum Süßlichen nach Art der Medizeerin ist ferngehalten; gesteigert ist die duftige Behandlung des Haars, das Schwimmende des Blicks — wie wenn Wasser im Auge den Kontur des Unterlids verschwommen macht —, die Weichheit der Lippen, die schöne Fülle des Halses. Kein jüngeres Werk hat die wertvollste Errungenschaft des Marmorkünstlers Praxiteles, den Zauber des durchleuchteten Steins so stark bewahrt. Zur genaueren zeitlichen Ansetzung fehlen Anhalte. Doch wird man ungern weit in die hellenistische Zeit hinabgehen. Was den Künstler anlangt, so weicht er von den praxitelischen Typen ab.

*) „Diese unsterbliche Büste ist wie eine Wohltat der Götter in mein Leben getreten... Der Schöpfer dieser Büste war offenbar gleichzeitig ein Starker und ein Feinfühliger von ausgesucht feiner Empfindung: übrigens erreicht man Grazie nicht ohne von Grund aus Kraft zu besitzen. Die Grazie ist nichts als eine Erscheinungsform der Lebenskraft.“

Bau und Umriß des Gesichts sind breiter, die Brauenbogen und Wangenbeine stärker betont, das Auge anders eingelagert. Während die vielgeschäftigen Söhne des Praxiteles in Werken wie der Mediзeischen Venus die gangbarsten Werte der Künstlerschaft ihres Vaters mit Geschick und Berechnung ausbeuteten, so scheint dieser Künstler ein Abseitsstehender zu sein, der einem schweren formalen Problem auf seine Weise bis zur äußersten Möglichkeit nachgeht.

258. FRAUENKOPF.

Der „Schöne Kopf" aus Pergamon. Marmor. Etwas über lebensgroß; H. 0,33 m. Berlin, Museen.

Auch dies ein wertvolles Original der hellenistischen Zeit. Neben dem Realismus der attalischen Weihgeschenke (T. 174; 221—223) blühte in Pergamon ein auf pathetische Größe gerichteter Stil, der seinen Höhepunkt im Altar des Eumenes findet. Auch der ‚schöne Kopf' hat von diesem Pathos, aber es ist innerlicher als an dem lärmenden Gigantenfries (T. 296), hingegen dem zarteren Telephosfries verwandt (T. 297). Neben ihm wirkt das Sfumato des Kopfes von Chios als artistische Leistung, während hier „Inhalt" und „Form" gleich stark sind. Es ist, als habe das sehnsüchtige Verlangen einer heroischen Frauenseele die weichen und doch starken Züge von innen heraus gebildet. Die Ahnin dieses Kopfes ist die Ariadne (T. 253). Dort ist der Grundbau noch vollkommen plastisch, nur Äußeres, Haar und Augen, sind von dem Malerischen ergriffen. Hier ist es die Einheit einer malerischen Vision.

259. Abb. 172. APHRODITE VON MELOS.

Parischer Marmor; aus zwei Stücken zusammengesetzt. Überlebensgroß; H. 2,04 m. Gef. 1820 auf der Insel Milo in einer Nische, die wahrscheinlich zu einem Gymnasion gehört hat. Von dem Marquis de Rivière, damaligem französischen Gesandten in Konstantinopel, an König Ludwig XVIII. von Frankreich geschenkt. Paris, Louvre.

Die berühmteste und die umstrittenste Antike, um die sich Berge von Literatur aufgetürmt haben. Die Franzosen wünschen sie in die Zeit des Phidias oder des Praxiteles zu setzen. Ein Zeugnis, das die Frage entscheiden würde und das ein früherer Direktor, der verdienstvolle Comte de Clarac, für verbindlich hielt, ist aus dem Louvre verschwunden. Es war ein Plattenstück mit dem Namen eines Künstlers Agesandros aus Antiochia am Mäander, der nach der Gründungszeit dieser Stadt frühestens im 3. Jahrh. gelebt hat. Auch wenn dies Stück nicht von der Statue stammt, weist der Stil sie für Urteilsfähige in die hellenistische Zeit. Allerdings stammen die künstlerischen Grundgedanken aus dem 4. Jahrh. (Aphrodite von Capua Abb. 169), und man mag sie daher Umschöpfung statt Neuschöpfung nennen. Aber der persönliche Anteil des Künstlers ist außerordentlich. Die etwas abstrakte Schönheit der Capuanerin ist ins Heroische gesteigert. In den Körperformen ist die Vornehmheit der Gesinnung wie bei

Abb. 172. Aphrodite von Melos (T. 259).

Praxiteles, aber an Großheit gehen sie weit über ihn hinaus. Dennoch ist in dieser Monumentalität viel Individuelles, besonders im Kopf: eine starke Nase, eigentümlich herabgezogene Mundwinkel, ein zu kleines Kinn, während der lange Hals mehr ein allgemeines Merkmal des hellenistischen Geschmacks ist. Diese Vereinigung von göttlicher Hoheit mit menschlicher Individualität mag es sein, wodurch das Werk so stark auf die Heutigen wirkt. Das Persönliche der künstlerischen Leistung tritt auch durch Vergleichung mit den folgenden konventionellen

Götterköpfen ins Licht (Abb. 173. T. 260). Die zahllosen Ergänzungsversuche abzuhandeln, lassen wir als müßig beiseite, da noch keiner der Schönheit des Werkes nur entfernt gerecht geworden ist. Man hat paradox gesagt, die Venus sei vermutlich mit Armen gar nicht so schön gewesen wie ohne sie. Eines lehrt ihr Zustand jedenfalls: daß die Einheit der künstlerischen Idee in antiken Werken so stark ist, daß man auch im Bruchstück das Ganze fühlt.

Abb. 173. ARTEMISKOPF von Damophon von Messene.

Marmor. Kolossalkopf. Die Augen waren buntfarbig eingesetzt. Aus Lykosura in Arkadien. Athen, Nationalmuseum.

Kopf einer Artemisstatue, die mit Demeter, Kore und dem Ortsheros Anytos als Kultgruppe im Demetertempel zu Lykosura in Arkadien stand, gearbeitet von Damophon von Messene im 2. Jahrh. v. C. Es ist das runde Gesichtsideal der hellenistischen Zeit, aber leer, um nicht zu sagen dumm im Ausdruck. Die Kunst des griechischen Mutterlandes ist in der hellenistischen Zeit ohne eigene Kraft (vgl. zu T. 140).

Abb. 173. Artemis des Damophon von Messene. 2. Jahrh. v. C. Aus Lykosura in Arkadien. Athen, Nationalmuseum.

260. KOPF EINER GÖTTIN.

Bronze. Kolossal; H. 0,375 m. Gef. in Sadagh (Satala) bei Erzindjschan (Armenien). London, British Museum.

Beispiel der Veräußerlichung in späterhellenistischer Zeit. Trotz Üppigkeit der Formen und effektvoller Haltung wirkt das Ganze leer. Die gezierten Löckchen an Stirn und Schläfen sind ein hellenistisches Lieblingsmotiv, beim Apoll der Caracallathermen (T. 217) im Dienst einer Idee, hier zu konventionellen Schnörkeln verflacht.

Wir haben damit einige Typen überblickt, die uns als bezeichnende Vertreter sich auswirkender künstlerischer Grundgedanken erscheinen. Mehr abseits der großen Entwicklungslinien stehen die beiden folgenden Werke.

261. T. 136. DAS MÄDCHEN VON ANTIUM.

Bei der Betrachtung des Kopfes werden alle Rätsel dieses Werkes wieder lebendig. Die Züge der „Männin" nähern sich jedenfalls stark dem Jünglingshaften. Für die Deutung auf Kassandra möchte man stärkere geistige Erregtheit erwarten. Stilistisch ist der bogenspannende Eros (T. 63. 215) eine nahe und schlagende Analogie, sowohl in Mund, Augen, Fleischmodellierung, wie in der „gewischten" Haarmanier. Beide Werke mögen also vermutungsweise dem Lysippschüler Phanis gegeben sein.

262. „MEDUSA LUDOVISI", wahrscheinlich eine schlafende Erinnys.

Pentelischer Marmor. Kopf aus einer Kolossalgruppe, irrtümlich als Relief aufgesetzt. H. 0,54 m. Ergänzt: Nase, r. Hälfte der Unterlippe, Büstenstück mit darauf ruhenden Lockenenden, die Reliefplatte. Ehemals in Villa Ludovisi. Rom, Thermenmuseum.

Die Deutung als sterbende Medusa, bei der jedoch die Schlangen vermißt werden, wurde jedenfalls dem Wesen des Kopfes gerecht: ein dämonisches Weib von großartiger, aber erschreckend kalter Schönheit. Jetzt wird der Kopf vermutungsweise einer Gruppe zweier Erinnyen (Furien) zugewiesen, die von der Jagd auf den Verbrecher ermattet eingeschlafen sind, die eine im Schoße der anderen, wie ein Vasenbild des 5. Jahrh. es darstellt. Die Haare kleben wie naß von Schweiß, das Auge ist geschlossen, die Lippen schürzen sich vor Stolz und Verachtung. Die herben Formen des Mundes sind in Kontrast zu den weichen etwas gedunsenen Wangen. Der Ausdruck des Dämonischen beruht auf dem Auge und auf dem Haar, das in unheimlichen Linien wie Schlangen über das Gesicht kriecht. Der pathetische Gehalt und die Stilformen weisen das Werk in hellenistische Zeit.

Abb. 175. Arethusa. Münze von Syrakus. Um 460 v. C.

Abb. 176. Athena. Münze von Athen. Um 500 v. C.

Abb. 177. Arethusa. Münze, geschnitten von Kimon. Syrakus. Um 400 v. C.

DAS RELIEF

Daß Relief und Zeichenkunst Geschwister sind, drückt ein anmutiges griechisches Legendchen so aus: In Korinth lebte in alter Zeit ein Töpfer Butades aus Sikyon; seine Tochter hatte einen Geliebten, der auf die Wanderschaft gehen wollte, und als die beiden am letzten Abend am Herdfeuer beieinander saßen, fiel zufällig der Schatten des jungen Mannes auf die Wand. Da fuhr das Mädchen den Umriß mit Kohle nach und der Vater legte ihn mit Ton aus; er brannte die Platte im Ofen und das Relief war erfunden. Das Geschichtchen umschreibt eine erste Entwicklungsstufe von Zeichnung und Relief, bei der die dritte Dimension ausgeschaltet ist. Der reine Umriß kann nicht nur die Ausdruckskraft des Porträts haben, wie bei den berühmten Silhouetten der Lavaterepoche, sondern auch stärkere künstlerische Werte ausdrücken, wie in den Schattenspielen des Ostens und ihren modernen Ablegern.

Eine zweite Stufe ist die Erfüllung des Umrisses mit Innenzeichnung, die zunächst dem Prinzip der Silhouette folgt, indem die charakteristischen Teile so in die Bildebene gelegt werden, daß die Tiefendimension ohne Bedeutung bleibt. Die griechische Zeichen- und Reliefkunst hat von den Anfängen des 8. bis gegen Ende des 6. Jahrhunderts auf diesem Standpunkt verharrt. Versuche, das Prinzip zu durch-

brechen, finden sich nur aus sachlichem Zwang, wenn etwa Pferdekörper von vorn dargestellt werden (Metope von Selinunt und vom Sikyonierschatzhaus in Delphi). Aber dies bleibt buchstäblich eine Halbheit, indem nur der vordere Pferdeleib plastisch, das übrige durch Malerei gegeben wird. Wo sich hingegen der Archaismus innerhalb des Erreichbaren hält, macht er die Abstraktion von der Dreidimensionalität weit mehr vergessen als ägyptische und assyrische Malereien und Reliefs. Während dort dekorative Wirkung, raumfüllender Wert, sachlicher Ausdruck die Vorherrschaft behalten, fühlt man im Griechischen durch die tektonische Hülle schon den unbezähmbaren Drang zur Natur. Ein so primitives Relief wie Abb. 178 ist gewiß unentwickelter als die ägyptischen Reliefs, es ist die ausgeschnittene Silhouette des Butades, bereichert um flach eingezeichnete Innenlinien. Dennoch haben diese Beine und Arme bereits die ganze Spannkraft des Griechentums. Auch versteht sich der Grieche nie zu so greifbaren Verstößen gegen die Natur wie der Ägypter in den Gestalten mit zwei linken Füßen (T. 19) oder vertauschten Händen (T. 21).

Abb. 178. Zwei Jäger mit erlegtem Steinbock, Bronzebeschläg von einem Holzkasten. H. 0,85 m. Aus Kreta. Paris, Louvre. — Silhouettenstil des 7. Jahrh. v. C. Wohl nicht Heroren, sondern älterer und jüngerer Freund.

Der Lebkuchenstil des Butades und der kretischen Bronzeplatte wird überwunden, indem zu der grundlegenden Forderung der „wirksamsten Ansicht aller Teile" die zweite hinzutritt, dem Silhouettenbild relative Tiefe einzutragen. Hierzu bedarf es einer Reduktion der tatsächlichen Tiefen auf geringere, so daß die im Relief flache Wölbung im Zusammenhang des Ganzen eine stärkere zu sein scheint. *Das Auge muß „Tiefenanregung" erhalten, damit es die real geringe Erhebung als für die Anschauung starke abliest.* Die Ägypter haben schon im Alten Reich für ihren eleganten und geschmackvollen Flachreliefstil eine Lösung gefunden, bei der sie sich im wesentlichen beruhigt haben (T. 19—24). Den Griechen haften die Anfangsschwierigkeiten noch bis zum Ende der archaischen Zeit an.

Eine dritte Stufe wird erreicht, sobald die Gesetze der Tiefenverkürzung so weit beherrscht werden, daß auch breite Teile wie die Brust in Dreiviertel- oder Seitenansicht ins Relief zu modellieren gelingt. Dieser Fortschritt hängt zusammen mit der Bewältigung des gleichen Problems in der Zeichenkunst. Auch in dieser herrscht bis gegen das Ende des 6. Jahrh. der einfache Silhouettenstil mit Innenzeichnung. Dann werden in raschem Anlauf innerhalb einer Künstlergeneration die Gesetze der Linienperspektive für den menschlichen Körper gefunden, so daß ein Bein von vorn, der Unterschenkel gegen den Beschauer verkürzt, das Gesicht in Dreiviertelansicht erscheinen kann.

Bis um die Perserkriege geht die Entwicklung von Relief und Zeichnung unter gegenseitiger Beeinflussung gleichmäßig vorwärts, dann trennen sich die Probleme. Aus der flächig kolorierten Zeichnung wird durch Polygnot eine wirkliche Malerei, die ersten Versuche mit Licht- und Schattenmodellierung werden gemacht, die Gestalten in einen zunächst durch primitive Merkmale gebildeten Raum gestellt. Hingegen beläßt es die Reliefkunst in Bezug auf den Raum noch für lange beim alten, da sie zunächst nur selten vor die Notwendigkeit eines sachlich mitsprechenden Hintergrundes gestellt wird.

Den Charakter des klassischen griechischen Reliefs müssen wir aus seinen Aufgaben verstehen. Es dient der Architektur als Fries, Metopenfüllung, Giebelrelief, Wandschmuck; es erfüllt bestimmte Bedürfnisse des religiösen und pri-

vaten Lebens, als Weihrelief, Grabmal, Grabschmuck, Geräteverzierung. Für alles weiß man keinen lieberen und würdigeren Gegenstand als den menschlichen Körper. Man erfaßt ihn, wie in der Freiskulptur, als Element für sich, losgelöst von der Beziehung zum realen Raum. Kaum, daß bei freistehenden Reliefs ein Rahmen nötig ist. Der Jüngling von Nisyros (T. 264 l.) steht fast so absolut da wie der Apoll von Tenea. Wenn eine Umrahmung gegeben wird, ist sie häufig mit Absicht in ihrer Kraft gebrochen, indem die Darstellung sie überschneidet oder stellenweise verdeckt (T. 264 r., 270, 271, 272). Aus dieser Auffassung des Körpers als absoluten Kompositionselements ergibt sich für das „klassische" Relief eine Regel, die es grundsätzlich vom ägyptischen und orientalischen scheidet: D i e m e n s c h l i c h e G e s t a l t m u ß d a s F e l d d e s R e l i e f s g a n z u n d n a c h a l l e n S e i t e n e r f ü l l e n. Auch bei jenen herrscht wohl der horror vacui, aber die Fläche kann oberhalb der Menschenköpfe grade so gut durch Hieroglyphen, Symbole, Tiere, Landschaftliches gefüllt sein. Der Grieche dagegen führt konsequent die Köpfe bis an den oberen Rand des Bildfeldes, einerlei, ob die Gestalt sitzt, steht, reitet. An einem archaischen Friese von Assos erscheinen infolgedessen die Gelagerten riesengroß, die Stehenden wie Puppen oder Kinder. Am Parthenon dagegen sind die Proportionsverschiedenheiten von stehenden und reitenden Jünglingen nebeneinander so geschickt verschleiert, daß der Unbefangene erst aufmerksam gemacht werden muß. Was die Bewegung anlangt, so wird sie in der Regel streng seitlich in der Reliefebene geführt, selten eine Bewegung in die Tiefe angedeutet. Leblose Gegenstände werden nur dargestellt, wenn die Sache es unbedingt fordert. Der Menschenleib erhält im architektonischen Zusammenhang eine rein tektonische Funktion in demselben Sinne wie die Karyatiden, nur daß natürlich im Relief seine Bewegungsfähigkeit größer bleibt. Man könnte die Gestalten an Metopen und Friesen in Ornamente umwandeln, ohne der Gesamterscheinung Eintrag zu tun. Andrerseits ist grade dies der höchste Ruhm der griechischen Kunst, daß sie die künstlerischen Funktionen der menschlichen Gestalt so zu verbergen weiß, daß der Genießende ein freies Naturspiel zu sehen glaubt.

Über den Rahmen dieses „klassischen", rein plastischen Reliefstils hinaus eröffnen sich weitere Möglichkeiten durch eine Annäherung an das Problem der Malerei. Die Malerei beginnt erst gegen das Ende des 5. Jahrh. ihre eigentliche Aufgabe zu erkennen: den Raum darzustellen. Aber es dauert bis in das vierte Jahrhundert, ehe sie die Darstellung von Landschaft, Architektur und Innenraum völlig bezwingt. Um dieselbe Zeit tritt in den Reliefs das Bestreben auf, die menschliche Gestalt mit Luft und Raum zu umgeben und sie schließlich in landschaftlichen Hintergrund zu setzen. Den Anstoß gibt ein sachlicher Zwang. Die Weihreliefs stellen von alters her die Götter dar, für deren Hilfe man betet oder dankt. Nun kommt der Brauch auf, die Sterblichen den Göttern in demselben Relieffeld anbetend gegenüberzustellen. Den äußeren Unterschied zwischen den beiden Arten von Gestalten machte man mit Hilfe der homerischen Vorstellung von dem höheren Wuchse der Götter. Aber über den kleineren Gestalten der Anbeter entstand nun das, was die Reliefkunst bisher vermieden hatte, leerer Luftraum. Als Füllung bieten sich von selbst die Dinge, die in einem heiligen Bezirk vorkommen, Bäume, Pfeiler, Statuen auf hohen Postamenten, endlich der Tempel. Damit ist der entscheidende Schritt getan, das Relief hat räumliche Tiefe bekommen. Um diese Tiefenbewegung schon im Vordergrunde anzuregen, wird oft zwischen Göttern und Menschen ein viereckiger Altar über Eck gestellt.

Aber bei dieser „landschaftlichen" Ausgestaltung ergibt sich eine Schwierigkeit, die die Antike mit feinem Takt vermieden hat. Eine Gestalt vor einem klein dargestellten Tempel im Hintergrund würde im Sonnenlicht ihren Schatten unmittelbar auf die Architekturformen werfen, die Empfindung der Tiefe wäre damit gestört oder aufgehoben. Man schiebt daher gern eine Art Kulisse in den Mittelgrund, eine nahe Mauer, einen Vorhang, eine Felsgrotte. In der besonderen Technik des Stuckreliefs endlich sind Versuche gemacht worden, eine weite Landschaft mit Bäumen, Flüssen, Seeufer, Häusern, Menschen skizzenhaft in die Tiefe zu entwickeln. Hier allein darf man von unmittelbarer Anregung des Reliefs durch die Malerei sprechen (T. 298). Im Steinrelief dagegen macht die Entwicklung an einer bestimmten Grenze Halt: auch der „malerische" Apparat verkörpert nur eine Raumschicht von bestimmter gleichmäßiger Tiefe, nicht eine perspektivische Ferne. Erst die Renaissance hat die Möglichkeiten des Reliefstils weiter gerückt, indem von Ghibertis Bronzetüren bis zu Colins' Grabmal Maximilians I. in Innsbruck die perspektivische Formung des Raumes durch Architektur und Berglinien bis zum äußersten getrieben wird. Ohne alte Schlagworte von den „Grenzen der Künste" hervorzuholen, darf man doch fragen, ob dabei dem Relief nicht häufig zuviel zugemutet wird.

W e r k v e r f a h r e n u n d M a t e r i a l üben beim griechischen Relief einen formbestimmenden Einfluß. Michelangelo unterscheidet zwei Arten des künstlerischen Arbeitens: „per forza di levare", indem vom Steinblock oder der Platte fortgeschlagen wird, oder „per via di porre", indem aus Ton aufgebaut oder angetragen wird. Ein drittes Verfahren, das

Schneiden der Form in das Negativ eines Stempels, hat nur für die Kleinkunst Bedeutung; es verleiht den griechischen Münzen (**Abb. 175—177**) die wundervolle Ruhe und Größe der Form. Der zweitgenannte Weg, das Antragen, ist der des Tonplastikers und des Bronzegießers. Für die Reliefkunst wird er, da die Antike nur das getriebene, nicht das gegossene Bronzerelief kennt, erst in einer späteren Phase bedeutsam, als die altherkömmliche Stuckverzierung der Wände figürlich gestaltet wird und ein daran ausgebildeter neuer Reliefstil sich auf den Marmor überträgt (T. 298. 299). Indem auf die glatte Grundfläche angetragen wird, springen die Teile des Reliefs in malerischer Unregelmäßigkeit vor, je wie es der Gegenstand ergibt. Bei dem ersten Verfahren dagegen, dem Arbeiten in Stein, muß sich der Gegenstand umgekehrt der Ausgangsform, der plattigen Fläche, unterordnen. Seine Umrisse werden auf sie aufgezeichnet und die Meißelarbeit schreitet lagenweise in die Tiefe. Dies zwingt die künstlerische Vorstellung, von vornherein die Teile des Gegenstandes in die Reliefebene einzuordnen, da ja nichts über die vordere Ausgangsfläche vorragen kann. Adolf Hildebrand hat in seiner epochemachenden Schrift über „Das Problem der Form in der bildenden Kunst" (1893) die Ruhe und Geschlossenheit aller klassischen Reliefkunst aus diesem Weg der künstlerischen Vorstellungsbildung abgeleitet. Daß tatsächlich das griechische Werkverfahren dem entspricht, lehren Beispiele. Das Relief des Alkias (**Abb. 180**) zeigt die erste Phase, indem alle Formen, außer Schild und rechtem Arm, in der Oberfläche der Platte stehen gelassen und nur durch Malerei weiter belebt sind. Das hochaltertümliche Relief von Chrysapha aber (**Abb. 179**) läßt erkennen, daß der Künstler jeweils nur nach Bedarf in den Stein hineingeht, so daß links unten nur drei, rechts oben sieben bis acht Schichten kantig in die Tiefe aufeinander folgen und der vorderen „Idealebene" keineswegs eine gemeinsame hintere entspricht. Auch am Parthenonfries liegen die Hintergrundstücke durchaus nicht in gleicher Tiefe, wie allerdings nur die Messung, nicht das Auge erkennt. Denn im entwickelten Stil ist natürlich der Hintergrund eine Einheit, auch in der Färbung, die, wo wir Reste haben, meist ein kräftiges Himmelblau ist.

Abb. 179. Grabrelief von Chrysapha bei Sparta. Die Toten wie Götter thronend, hinter ihnen die Grabschlange. Rechts opfernde Hinterbliebene. Marmor. H. 0,87 m. 1. H. des 6. Jh. v. C. Berlin, Staatl. Museen.

Abb. 180. Grabrelief des Alkias der über einen besiegten Feind fortstürmt. Die senkrechten Randstreifen sind die Enden einer geweihten Binde, die um die Stele geschlungen gedacht ist. Die unfertig erscheinenden Formen waren durch Malerei belebt. Marmor. H. 0,74 m. 4. Jh. v. C. Athen, Nationalmuseum.

Die Mitwirkung der Malerei ist beim antiken Relief wie in der Rundplastik unerläßlich. Bei archaischen Flachreliefs wird man auf die Entfernung kaum den Unterschied von reiner Malerei bemerkt haben (vgl. Abb. 181 und 182). Die kräftige Farbenschicht gestattet, daß nebensächliche Einzelheiten,

die sich plastisch zu sehr vordrängen würden, überhaupt nur in Farbe gegeben werden (z. B. der obere Lanzenteil T. 264 r.; die Schmuckkette in den Händen der Hegeso T. 270 l.; die Zügel T. 276). Bisweilen sind Einzelteile nach Ausweis von Bohrlöchern sogar aus Bronze ausgeführt gewesen, z. B. Kränze und Zügel am Parthenonfries (T. 289). Man muß sich daher stets gegenwärtig halten, daß die entfärbten Reliefs, die wir sehen, die letzten Reize ihres künstlerischen Lebens verloren haben.

Zwischen Hochrelief und Flachrelief besteht kein grundsätzlicher künstlerischer Unterschied. Denn selbst wenn, wie an den Parthenonmetopen (T. 288), wichtige Teile der Gestalten sich ganz vom Hintergrund lösen, bleiben sie immer der Bindung in die Reliefschicht unterworfen. (Vgl. S. 172 r. u.) Auch ist die Grenze zwischen den beiden Gattungen, die man der bequemeren Beschreibung zuliebe beibehält, fließend. Wohl aber ist die Tatsache künstlerisch wichtig, daß Ägypten und der Orient das Hochrelief nicht kennen, noch gar zu dreidimensionaler Tiefenwirkung vorschreiten. Ihre flächenhaft arbeitende Architektur forderte das nicht, ja verbot es. Hingegen ist das Hochrelief als Zwischenglied zwischen Rundplastik und Flächenkunst ein notwendiges Erzeugnis des griechischen Tempels. Zwischen den wuchtigen Formen des dorischen Triglyphons, wie unter dem reich gegliederten Kranzgesims des ionischen Tempels konnte sich nur eine starkschattende Reliefplastik behaupten.

Der menschliche Körper ist für die Freiplastik ein in sich geschlossener Organismus, dessen Sein an sich und dessen Bewegungsgesetz sie künstlerisch ergründet. Die Reliefkunst aber sieht ihn als Träger von Willen und Empfindung. Sie spielt auf diesem Instrument das ewige Lied von den Beziehungen der Menschen unter sich und zur Gottheit. So ist ihr formaler Reichtum zwar ungleich größer, aber sie verarbeitet ihn mit derselben weisen Sparsamkeit, indem geprägte Typen, gefundene Kompositionen von Geschlecht zu Geschlecht sich ausreifend weiterleben wie in der Freiplastik. Jede Generation, jeder Große mehrt diesen Reichtum. Der Archaismus beginnt mit dem äußerlich leicht Faßbaren, Kampf, Verfolgung, Wagenfahrt, Reiten. Bei schwierigen Stoffen begnügt man sich mit kindlichem Nebeneinandersetzen wie etwa in der selinuntischen Metope mit der Enthauptung der Medusa durch Perseus, dem Athena buchstäblich „beisteht". Mit dem Beginn der freien Kunst strömt die Kraft der seelischen Empfindung in die Gestalten, und hier hat der Südländer einen unendlichen Vorteil vor dem in festere Kleidung und geschlossene Häuser gezwängten Nordländer: die seelische Ausdrucksfähigkeit seines leicht bekleideten Leibes und seiner Gebärden. Noch heute spricht der Südländer nicht mit dem Gesicht allein, sondern Haupt, Hände, Haltung reden unaufhörlich in einer ausgebildeten Sprache mit mancherlei uns fremden typischen Formeln. So kommt es, daß der griechische Künstler das uns Nächstliegende, den physiognomischen Gesichtsausdruck, fast ganz entbehren kann. Erst in hellenistischer Zeit finden sich auch pathetische Mienen. Die klassische Epoche braucht nur die Erscheinung des Menschen als Ganzes, um Seele und Charakter zu enthüllen. In der gehaltenen Trauer des Orpheusreliefs (T. 283), wie in der Raserei der esquilinischen Mänade (T. 274) bleiben die Gesichtszüge unbewegt, im reinen Sein ihrer Schönheit. Damit fällt alles Zufällige, alle gemeine Wirklichkeit ab. Es bleiben die Ewigkeitswerte des menschlichen Daseins. Die Höhe dieser Offenbarung ist der Parthenonfries. Niemals sonst ist das Ethos eines seelisch gesunden und innerlich freien Volkes so erfaßt worden, die Würde der Männer, die Zucht und stille Frommheit der Mädchen, die geschäftige Geschicklichkeit der Jünglinge, der Stolz und die Pracht der Reiter (T. 289. 290). Gewiß sind das nicht die Athener wie sie waren, aber es ist noch weniger eine äußerliche Verschönung oder Idealisierung in falschem Sinne. Sondern wenn, wie wir in freudigem Optimismus glauben, unser wahrstes Wesen das ist, was wir in unseren besten Stunden zu sein uns sehnen, dann ist hier das reichstbegabte und in seiner Gesinnung edelste Volk, das die Erde getragen, in der Wahrheit seines Seins dargestellt. Und mit ihm die Idee der Menschheit überhaupt.

Aber neben dieser Überzeitlichkeit ist der Parthenonfries auch eine geschichtliche Darstellung des Athens des Perikles, jedenfalls ist er von den Zeitgenossen so empfunden worden. Denn auch sonst, wo der Flächenkunst die Schilderung historischer Realitäten zur Aufgabe wird, will der Grieche nicht die individuellen Zufälligkeiten des Ereignisses sehen, sondern das allgemein Bedeutsame daran, das Wesen der Sache. So werden historische Entscheidungen wie im Bild der Marathonschlacht des Polygnot oder am Friese des Niketempels in bedeutungsvolle Einzelszenen von künstlerisch typischer Art aufgelöst, sodaß sich das Ganze ins Allgemeingültige hebt. Und die Verherrlichung des Sieges Alexanders wird in dem pompejanischen Mosaik (T. 313) zu dem großen persönlichen Drama zwischen dem in der Tradition erstarrten und dem jugendfrischen neuen Königswillen; zwischen zwei Männern entscheidet sich das Schicksal zweier Weltteile, der Kampf zweier geistiger Sphären, als geschautes Erlebnis und lebendige Gegenwart. Aber die Masse der Kämpfer ist dabei mehr Symbol als Realität, wie auch das hochentwickelte Kunstkönnen die Vielen durch nur Wenige andeutet. Anders in Ägypten und

dem Orient. Dort kann man die Masse um ihrer selbst willen nicht entbehren. Denn nicht eine Idee ist Zweck des Bildes, sondern der Ruhm und die Taten des Königs sollen in ihrer individuellen Realität denen vor Augen stehen, die sie nicht durch die Schrift erfahren können. Das Relief ist Chronik, die einzelne Menschengestalt Buchstabe in dem Bericht, und so ist eine bestimmte Menge von ihnen nötig. Künstlerisch wird das Massenproblem dort so gelöst, daß sich Landschaftsstücke und Menschen auf den riesigen Wänden hoch übereinander staffeln, bei den Assyrern meist in künstlerischer Disziplinlosigkeit, bei den Ägyptern mit feinem dekorativem Geschmack. Den orientalischen Chronikgedanken haben römische Kaiser, Trajan, Marcus, auf ihren Spiralsäulen wieder aufgenommen. Im Griechischen dagegen findet sich der „kontinuierliche Stil" (Wickhoff) des erzählenden Reliefs nur an einem Monumentalwerk, dem Telephosfries des Pergamenischen Altars (T. 297). Die Erlebnisse des mythischen Gründers von Pergamon, Geburt, Aussetzung, Taten und Tod, werden szenenweise ohne tektonische Trennung aneinandergereiht, aber jedes Abenteuer ist dennoch ein Bild, das auch ohne die anderen bestehen könnte. Im Osten und Westen ist die erzählende Reliefkunst die Dienerin der Wirklichkeit, in Griechenland erhebt auch sie sich zur künstlerischen Wahrheit der in sich ruhenden Erscheinung. —

Abb. 181. Aristion.

Abb. 182. Lyseas.

GRABRELIEFS.

Das Grabrelief (T. 264—272, Abb. 181—183) nimmt seinen Ursprung von der einfachen Steinplatte (Stele), die nichts als den Namen zu tragen braucht. Ihre hohe schmale Form, die mit einem Palmettenakroter gekrönt wird, ist geeignet, das Bild einer stehenden Gestalt, sei es in Malerei oder Relief, aufzunehmen. (T. 264).

Abb. 181. GRABSTELE DES ARISTION.

Athen. Marmor mit Bemalung. H. 2,40 m.

Der Verstorbene als Krieger. Wange und rechter Arm mit Schulter sind sehr flachgepreßt, anderes ist plastischer. Um 550 v. C.

Abb. 182. GRABSTELE DES LYSEAS.

Athen. Bemalte Marmorplatte. H. 2,21 m.

Der Verstorbene als Dionysospriester mit Zweigen und Becher (Kantharos). Das untere Reiterbildchen bezeichnet ihn zugleich als Angehörigen des Ritterstandes. 2. H. des 6. Jahrh. v. C. —

Indem man im 5. Jahrh. diesen einfachen Gedanken bereichert (T. 265, 266), wird die Form breiter, gelegentlich ist der obere Abschluß dem angepaßt (T. 266). Aber die endgültige Lösung des bildlichen Grabreliefs ist die Umrahmung mit Pfeiler und Giebel (T. 270, 271), zu der die Gestalten in einem merkwürdig freien Verhältnis stehen, indem ihr Umriß die Pfeiler überschneidet. Im 4. Jahrh. wächst die Größe und die Relieferhebung, so daß die Gestalten schließlich fast in Vollfigur in einem tempelartigen Gehäuse (Naïskos) sind (T. 268). Die Darstellung ist immer der Mensch wie er war, da er starb. Aber es sind nicht Bildnisse — nur ganz vereinzelt ist im Kopf ein porträtmäßiger Anklang (T. 268) —, sondern das Wesen, das typische Sein des Verstorbenen wird dargestellt, der Krieger oder junge Athlet, die junge schöne Frau, das liebliche Mädchen. Aus der Sitte der Familiengrabstätten entsteht im 4. Jahrh. das vielfigurige Relief, auf welchem zu dem ersten Verstorbenen auch die übrigen Angehörigen mit dargestellt werden, deren Namen dann später hinzuzusetzen sind, so daß unter Umständen manche Gestalten ohne Beischrift bleiben. Häufig sind zwei der Gestalten durch freundliche Berührung oder Handschlag (T. 272) miteinander verbunden, woraus man irrtümlich auf Abschied oder ein Wiedersehen im Jenseits schloß. Es ist nur der menschlich-schlichte Ausdruck eines Verbundenseins in Liebe. Nichts bezieht sich auf etwas außerhalb, es ist das reine unsterbliche Sein des nun Geschiedenen in der Form, die er erreichte. „So schön war er und starb" sagt

eine Grabschrift. Und so lebt er weiter, im Bild und im Herzen der Seinen. Nur daß im 4. Jahrh. noch eine neue Stimmung hinzukommt, eine leise Wehmut und Trauer, die wie eine Ahnung bitteren Geschickes ist (T. 270 rechts, im Gegensatz zu dem Relief links). Die Stimmung des Ortes wird in die Gestalten gelegt.

Dies sind die Züge der Grabreliefkunst, wie sie in Attika im 5. und namentlich im 4. Jahrh. in unerhörter Fülle blühte. An die tausend Reliefs sind erhalten, einzelne davon Meisterwerke, viele von geringer Handwerksarbeit, alle voll der inneren Sicherheit eines unglaublich hohen Durchschnittskönnens. Sie säumten weithin die Landstraßen vor den Toren Athens, waren überall in Attika verstreut, wie auch in den angrenzenden Landschaften. Was außerhalb Attikas in dieser Art geleistet wurde, kommt künstlerisch wenig in Betracht. Eine grausame, aber vielleicht weise Maßregel machte dieser köstlichen attischen Kunstblühte ein plötzliches Ende. Demetrios von Phaleron verbot unter seiner Staatsverwaltung um 317 v. C. jeglichen Grabschmuck außer niedriger Pfeiler, tischförmiger Grabplatten und kleiner Becken, gewiß zum Heile für die Haushaltsbilanz des Spießbürgers, aber zum bitteren Schaden für die Kunst. Wie gerne hätte man den Reichtum dieser künstlerischen Gedanken in hellenistischer Fortbildung gesehen!

263. STERBENDER LÄUFER.

Relief aus parischem Marmor. H. 1,01 m, Br. 0,72 m. Der obere Abschluß in Palmettenform fehlt. Athen, Nationalmuseum.

Der Jüngling ist in der halbknienden Stellung, die in der archaischen Kunst Laufen oder Fliegen bedeutet (Abb. 33. 34). Aber die Neigung des Kopfes, die gegen die Brust gepreßten Hände geben den Eindruck eines tot Zusammenbrechenden. Man dachte an den berühmten Läufer, der den Sieg von Marathon verkündete, aber der Stil des Reliefs ist weit älter. So ist es wahrscheinlich ein Athlet im Waffenlauf (vgl. T. 89), der seinen Sieg mit einem plötzlichen Tod bezahlte. Die Gestalt ist ganz auf Umriß komponiert, Kopf, Arme, Beine in die wirksamste Ansicht gestellt. Bauch und Rumpf kommen in der plastischen Durchgestaltung zu kurz. Umso stärker geht der Künstler in dem starkplastischen rechten Bein seinem Naturgefühl nach. Das Ganze hat eine packende Kraft des Ausdrucks, durch die es aus der typischen Masse der archaischen Grabreliefs, vielleicht infolge der Individualität der Aufgabe, heraustritt.

264 links. GRABSTELE EINES JÜNGLINGS.

Parischer Marmor. H. 1,42 m. Gef. auf Nisyros, Nachbarinsel von Kos. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Ein Werk des strengen Stils von derbem Naturalismus. Rumpf und Arme auffallend lang, die kurzen Beine sehr hart im Umriß. Gut die Stellung des Rumpfes in Dreiviertelansicht, während die rechte Schulter noch in die Reliefebene zurückgepreßt ist. Der Kopf relativ groß (etwa 6¼ Kopflängen), das Haar nur malerisch angedeutet. Das Gesicht hat das mächtige Kinn und die niedrige Stirn der Zeit um 460 v. C. Die Verwandtschaft mit den Giebelskulpturen von Olympia ist auffallend, die Meinung, daß deren Künstler aus dem griechischen Osten stammen, wird durch das Relief gestützt.

264 rechts. GRABSTELE EINES JUNGEN KRIEGERS.

Marmor. H. 1,90 m. Aus Pella in Makedonien. Konstantinopel, Ottomanisches Museum.

Das Motiv des stehenden Mannes hat hier schon den Linienrhythmus und die Schönheit des 5. Jahrh., nur das etwas ängstlich gelegte Mäntelchen, das die schwierige Schultergegend verdeckt, und das Auge, das nach archaischer Weise nach hinten gezogen ist, wirken noch befangen. Vortrefflich die Schrägansicht des Rumpfes, die durch die Gegenbewegung des verkürzten Schildes gehoben wird. Der Speer war im oberen Teile gemalt.

265. GRABRELIEF EINES ATHLETEN.

Marmor. Die Gestalten lebensgroß. Delphi, Museum. — Der junge Mann reinigt sich mit dem Schaber, den die Rechte hielt. Neben ihm der Sklavenbub, der zu seinem Herrn hinaufschaut. Zwischen beiden ein Hund.

Ein Werk von außerordentlicher Gewalt und Großheit der Formengesinnung und des Rhythmus. Der Künstler schwelgt im Ausdruck der Kraft, jede Linie ist voll Dehnung und Spannung. Dennoch übersieht man nicht, daß die Abdrehung des Oberkörpers gewaltsam, die Muskulatur nicht so ins letzte richtig ist wie etwa bei den Ägineten; der Sägemuskel hat zu viel Zacken, der linke Oberarm ist zu kurz, sein Biceps sitzt zu tief u. a. Das Schamhaar ist noch nach altertümlicher Art hart und gekünstelt umrissen. Andrerseits ist in Einzelheiten ein überraschendes Naturgefühl, so an der Kniescheibe, um den Nabel, an den Adern der rechten Hand. Solche Gegensätze erklären sich nicht allein aus der Zeit des Werkes — um 460 v. C.—, sondern wir erkennen darin die Art der ionischen Kunst, in der das Wollen, der Drang nach Ausdruck stärker ist als das Wissen und der Wunsch nach Richtigkeit. Man hat das Relief in den Kreis des leider nur schattenhaft bekannten großen Meisters Pythagoras von Samos gewiesen, der nach der antiken Überlieferung zuerst nervos et venas expressit, „Sehnen und Adern ausgedrückt hat".

266. GRABRELIEF EINES JÜNGLINGS.

Pentelischer Marmor. H. 1,09 m. Aus Salamis. Athen, Nationalmuseum. — Der Jüngling hält in der Linken ein Vögelchen und erhebt die Rechte gegen einen Vogelkäfig hin, dessen Gitterwerk gemalt war. Darunter lehnt ein kleiner Diener an einem Pfeiler, auf dem eine Katze liegt. Es scheint auf Tierliebhaberei des Verstorbenen angespielt zu werden, der auch nicht athletisch nackt erscheint.

Das Relief gehört in die Schule des Phidias und hat am Parthenonfries die nächsten Analogien. Es ist ungewöhnlich sorgfältig gearbeitet, mit einer um diese Zeit beim Grabrelief noch ungewohnten Relieftiefe. Da die Naiskosform noch nicht ausgebildet war, hat der Künstler die schwere Kopfleiste durch ein zierliches Band von Palmetten und Lotosblumen geschmückt. Das Ganze ist von ungemeiner Vornehmheit, einer der besten Vertreter des phidiasischen Ideals, gewiß von der Hand eines führenden Meisters.

267. GRABRELIEF EINES JÜNGLINGS.

Pentelischer Marmor. H. 1,68 m. Am Ilissos gefunden. Athen, Nationalmuseum.

An einem niedrigen Pfeiler, wie sie in der Palästra zum Ablegen der Kleider stehen, lehnt ein junger Mann, die Hände auf einen kurzen keulenartigen Stab gestützt, träumerisch ins Weite schauend. Ein Hund schnuppert am Boden. Links sitzt ein Knäbchen in der Haltung eines Schlafenden, aber mit offenen Augen. Ein bärtiger Alter, auf den langen Stab gestützt, die Hand am Kinne, richtet den Blick traurig sinnend auf den Jüngling; es ist der Vater oder Paedagog. Pfeiler und Giebeldach eines Naiskos sind zu ergänzen (Vgl. T. 268). Die Szene ist voll der melancholischen Stimmung des 4. Jahrh. und das Werk wirkt durch die liebevolle Sorgfalt der Ausführung. Doch ist vielleicht mehr Fleiß als unmittelbare Empfindung in der Körpermodellierung des Jünglings, und seine Proportionen — zu kleiner Kopf, zu breite Brust, zu lange Oberschenkel — lassen zu wünschen übrig.

268. GRABMAL DES ARISTONAUTES.

Pentelischer Marmor. H. 2,85 m. Ergänzt l. Knie und Unterschenkel, r. Fuß mit einem Stück des Bodens. Gef. in Athen vor dem Dipylon. Athen, Nationalmuseum.

Die Gestalt steht vollgerundet in dem umrahmenden Tempelchen. Aristonautes stürmt vollgewaffnet vorwärts auf ansteigendem Boden, der Hauptmann, der seiner Truppe voraneilt. Die Züge haben mehr Persönliches als sonst. Die Augenbildung erinnert an skopasische Art. Das Ganze ist von prächtigem und großem Wurf, ohne aufdringlich zu sein.

Abb. 183. STEHENDES MÄDCHEN.

Krönung einer Grabstele. Marmor. H. 0,85 m. Aus Trachones in Attika. Athen, Nationalmuseum.

Es war die Bekrönung einer im übrigen wohl ungeschmückten Stele, ein Akroterion, vor dessen aufsteigenden Ranken das Mädchen in stiller Haltung mit gesenkten Händen den fallenden Mantel faßt. Die Ausführung ist von der feinen Sicherheit des Formgefühls und der Empfindung, die im 4. Jahrh. auch an geringeren Werken dieser Art erfreuen.

269. GRABRELIEF EINER PRIESTERIN.

Marmor. H. 1,77 m. Der giebelförmige Abschluß fehlt. An der Gräberstraße vor dem Dipylon in Athen.

Die Verstorbene trägt in der Rechten den Opferkrug, die Linke ist zur Anbetung erhoben. Die Ausführung ist nicht fein, aber das Ganze von hoher Feierlichkeit und Würde.

270 links. GRABRELIEF DER HEGESO.

Sie war des Proxenos Gattin. Marmor. H. 1,49 m. An der Gräberstraße vor dem Dipylontor in Athen.

270 rechts. GRABRELIEF EINER JUNGEN FRAU.

Marmor. H. 1,21 m. Gef. im Piraeus. Athen, Nationalmuseum.

Eine schöne junggestorbene Frau, der die Dienerin das Schmuckkästchen bringt. Beide Male dies einfache Thema, aber wie verschieden in Ausführung und Stimmung! Hegeso, in vornehmer Ruhe, faßt mit spitzen Fingern ein feines (gemaltes) Kettchen. Die andere ist in sich zusammengesunken und hebt die Hand, als wolle sie den Kopf stützen. Der Blick geht zwar gegen das Kästchen hin, aber die Dienerin zaudert, ob es der Herrin gelegen ist, einen Schmuck zu nehmen. Dort die stolze und stille Zuständlichkeit des 5. Jahrh., die Gewänder in dem glänzenden Stil der Parthenonskulpturen. Hier der feine Naturalismus des praxitelischen Gewandstils und eine weiche Stimmung von leiser Melancholie. Es gibt kaum zwei andere Werke, an denen so unmittelbar die äußere und innere Verschiedenheit der beiden Epochen zu empfinden wäre.

271. DER AUSGANG DER AMEINOKLEIA.

Marmor. H. 1,35 m. Athen, Nationalmuseum.

Eine liebliche Szene aus dem Leben, die an dem Ort, für den sie bestimmt ist, unendlich rührend und ergreifend wirkt. Ameinokleia, ein junges Mädchen, Tochter des Andromenes, hat sich zum Ausgang gerüstet. Schon ist das Himation züchtig über den Kopf gezogen, die kleine Dienerin rückt noch an der Sandale, die Herrin stützt sich graziös auf ihren Kopf. Eine ältere Dienerin hält das Schmuckkästchen bereit. Sehr fein sind stets die Dienerinnen in Haltung und Tracht von der Herrin unterschieden. Die kleine hier trägt ein thrakisches Ärmelgewand, wie auch die Dienerin der Hegeso; die größere ist durch geschorenes Haar als Sklavin bezeichnet, ebenso das Mädchen auf T. 270 r. Liebevolle Dienstbereitschaft und An-

Abb. 183. Krönung einer Grabstele. 4. Jh. v. C. Athen, Nationalmuseum.

hänglichkeit drücken sich aus. Vortrefflich sind auf dem Ameinokleiarelief die Personen in den engen Raum komponiert. Sie überschneiden die seitlichen Pfeiler, ohne herauszuquellen, da der Giebel, stark Schatten werfend, noch weiter auslädt und mit der unteren Leiste zusammen alle höchsten Punkte der Figuren in eine Ebene bindet. Bei dem Hegesorelief, so schön es ist, hat der Künstler dies Problem nicht so rein bewältigt; der Stuhl wirkt wie vor den Pfeiler gesetzt und für die Rundung der Lehne in die Tiefe bleibt dem Gefühl kein Spielraum. Die vollkommenere Bewältigung des Tiefenproblems im 4. Jahrh. hängt mit der allgemeinen Zunahme des malerischen Schauens zusammen.

272. GRABRELIEF EINER FAMILIE.

Pentelischer Marmor. H. 1,45 m. Gef. vor dem Dipylon. Athen, Nationalmuseum.

Vater, Mutter und Tochter sind zu einer stillen Gruppe vereinigt. Der liebevolle Aufblick der Mutder, das schmerzliche Niederschauen des Vaters lassen erkennen, daß die Tochter es war, die zuerst hat Abschied nehmen müssen. Es ist wie ein letztes wortloses Beisammensein. Auf Familienbildern dieser Art werden bisweilen bis zu 6 und 8 Personen zusammengedrängt, indem eine Reihe geläufiger Typen nach Bedarf immer neu gruppiert wird. Auch der Steinmetz unseres Reliefs schöpft aus diesem Vorrat, wobei ihm in den parallel gelegten Unterarmen der beiden Eltern eine ungünstige Anordnung untergelaufen ist.

WEIHRELIEFS UND VERWANDTES.

273. ATHENA AM GRENZSTEIN.

Weihrelief aus Marmor. H. 0,53 m. Athen, Akropolis.

Im Helmschmuck, doch ohne Ägis steht die Göttin mit eingestützter Rechten auf eine Lanze gelehnt und betrachtet aufmerksam einen Pfeiler, in dem wir einen Grenzstein erkennen. Ein ähnlicher steht noch heute an der athenischen Stadtmauer mit der Inschrift ὅρος Κεραμεικοῦ — Grenze des Töpferviertels. In dem Niederblicken hat man sehr mißverständlich Trauer oder Melancholie erkennen wollen. Es kann nichts anderes bedeuten als die Befriedigung über eine neu gesetzte oder gefestigte Grenze, die der Göttin wert ist, so wie sie in Aeschylos' Eumeniden (v. 400) ihr neues Land in Troja eben selbst vermessen zu haben erzählt. Da nun die neue Umzirkung der athenischen Akropolis um 460 v. C., der Zeit unseres Reliefs, von Kimon durch den Zug der großen Südmauer vollendet ward, so liegt die Vermutung nahe, daß das Relief zur Erinnerung daran von den Werkleuten geweiht worden ist, indem es in die Mauer eingelassen wurde. So findet dieses liebenswürdige Werkchen eine vollkommene Erklärung. In dem Gegensatz der strengen Peplosfalten und des schweren Helms zu dem fein und stillbefriedigt geneigten Haupte und den ausdruckvoll eckig bewegten Gliedern vereinigt es die Herbheit des strengen Stils mit der seelischen Anmut dieser Übergangsepoche.

274. RASENDE MÄNADE.

Marmor. H. 1,42 m. Gef. auf dem Esquilin. Rom, Konservatorenpalast.

Das Relief gehörte zu einem runden Dionysosaltar, der von einer Schar solcher Mädchen umtanzt war; Kopien der anderen sind in Madrid erhalten, das esquilinische Stück ist Original. Die Mänade hat ein Böcklein zerstückt; die Rechte hält noch das Messer und zugleich den Mantel. Euripides schildert in seinen Bakchai die Raserei der Mänaden; sie zerreißen die Opfertiere, stürmen in ekstatischem Tanze dahin, außer sich, des Gottes voll. Die sausenden, schwingenden, sich blähenden Falten unseres Reliefs malen die Erregung des Tanztaumels und lassen die kräftig jugendliche Gestalt doch fast nackt sehen. Es ist der ionische Gewandstil auf der Stufe der Paionios-Nike (T. 123). Das wirkungsvolle Stück ist in der römischen Kaiserzeit von der „neu-attischen" Schule besonders häufig kopiert worden.

275. NIKE. Relief von der Balustrade am Athena-Nike-Tempel.

Marmor. H. 0,90 m. Athen, Akropolismuseum.

Am Aufstieg zur athenischen Akropolis steht rechts auf turmartigem Vorsprung ein ionisches Tempelchen der Athena Nike aus den letzten Jahrzehnten des 5. Jahrh. Der enge Platz um den Tempel war nach den Talseiten von meterhohen Marmorschranken umschlossen. Daran waren außen in Hochrelief Athena und eine Schar geflügelter Siegesgöttinnen, die Opferkühe herbeibrachten und Siegeszeichen errichteten. Eines der schönsten Stücke ist unsere Nike, die im Laufe einen Augenblick innehaltend das Sandalenband festzieht. Das Körperchen balanziert auf dem linken Fuß, die mächtigen Schwingen helfen das Gleichgewicht halten. Der dünne weite Chiton und das schwere Himation laufen in langen, lieblich geschwungenen Falten über die Gestalt hin. Die Ideen, die bei der esquilinischen Mänade absichtlich und erdacht wirken, erscheinen hier unaufdringlicher, reifer, natürlicher. Die eigentlichen Ahnen sind die Nereiden von Xanthos (T. 121. 122). Der ionische Stil ist in der feinen attischen Luft zu freier und natürlicher Schönheit geläutert worden, ohne von seinem leidenschaftlichen Schwung verloren zu haben. Diese Entwicklung geht neben dem Parthenonstil her, getragen wohl von zugewanderten Ioniern.

276. WEIHRELIEF AN ECHELOS UND BASILE.
Pentelischer Marmor. H. 0,76 m. Gef. an der mittleren langen Mauer von Athen zum Piraeus. Athen, Nationalmuseum.

Die gewöhnliche Form des Weihreliefs ist eine kleine Platte, meist in Breitformat, die auf einem viereckigen Pfeiler von 1 bis 1½ m Höhe aufgestellt oder gelegentlich auch in eine Wand eingelassen wird. In älterer Zeit wird meist die Gottheit allein oder mit anderen Göttern dargestellt. Gerne nimmt man eine Handlung, ein Ereignis aus dem Mythus des Gottes. Echelos ist ein attischer Ortsheros, der seine Heroine Basile, die „Königin“, gewaltsam raubt. Hermes eilt als Geleiter voran. Die Entführung zu Wagen ist ein stehender Typus für Hades und Kore, Pelops und Hippodameia, die Dioskuren mit den Töchtern des Leukippos und ähnliches. Unserem Reliefkünstler hat die Staffelung der Pferde Schwierigkeiten gemacht. Reizend dagegen ist die Gruppe des Paares auf dem Wagen: s i e ein wenig schüchtern und ängstlich, e r mit sicherer Hand zupackend und die Geliebte liebevoll anblickend. Attischer Stil vom Ausgang des 5. Jahrh. v. C. wie in dem folgenden Stück.

277 r. WEIHRELIEF AN DEMETER UND KORE.
Marmor. H. 0,73 m. Athen, Akropolis.

Auf diesem zartgearbeiteten Relief war dargestellt, wie Demeter dem mythischen Königssohne von Eleusis Triptolemos die Ähren übergibt, damit er Ackerbau und Gesittung in die Welt bringt. Dieser saß auf einem Wagen mit geflügelten Schlangen — erhalten eine Schlangenwindung —, rechts stehen Demeter und Kore in wundervoller Gruppe, diese die Hand mit den Ähren vorstreckend, die Linke auf ein Szepter gestützt, jene leicht an die Mutter gelehnt, in der Linken die Fackel (ehemals aus Bronze eingesetzt). Sehr schön sind die zartere Tochter mit still gesenktem Haupt, die vollweibliche Mutter mit majestätischer Gebärde charakterisiert. Es ist der rein attische Stil aus dem Ende des 5. Jahrh. v. C., wie in der großen Götterversammlung am Friese des Niketempels.

277 links. WEIHRELIEF AN ZEUS.
Marmor. H. 0,39 m. Unten Zapfen zum Einlassen in den Pfeiler. Gef. in Gortyn auf Kreta. Paris, Louvre.

Dies Relief vertritt die im 5. Jahrh. beginnende Erweiterung des Weihreliefs durch Beter, die in geringerer Größe, aber in unmittelbarer Beziehung zur Gottheit erscheinen, nicht wie die Stifter auf mittelalterlichen Bildern in winziger Gestalt in der Ecke. In der Regel heben sie die Rechte in der Gebärde der Anbetung, die Handfläche nach außen (vgl. T. 269; 278; 279), ursprünglich eine Abwehrstellung, denn Furcht ist der Anfang alles religiösen Bewußtseins. Auf der kretischen Relieftafel hält der Stifter die Eingeweide des Opfertiers in der Hand. So drückt das Bild mit besonderer Deutlichkeit den Sinn dieser Stiftungen aus; die Götter dauernd an den Stifter und seine Opfergaben zu erinnern.

Der thronende Gott mit dem Szepter und der Spendeschale ist Zeus. Neben ihm mit der Opferkanne und verhülltem Hinterhaupt Hera. Der jugendliche Gott ist dem künstlerischen Typus nach ein Dioskur. Die göttlichen Gestalten werden wie bei christlichen Heiligenbildern nach den Wünschen der Besteller zusammengestellt. Der Stil weist das Relief in die zweite Hälfte des 5. Jahrh. v. C. Es ist nicht so fein wie das danebenstehende attische, aber mit breiter Sicherheit und lebendigem Gefühl für die Hauptsachen gearbeitet.

278. WEIHRELIEF AN BENDIS.
Pentelischer Marmor. H. 0,51 m. Gef. im Piraeus. London, British Museum.

In der Einleitung zu Platons Buch vom Staat besucht Sokrates mit einem Freund im Piraeus das neu eingeführte Fest der thrakischen Göttin Bendis. Als die beiden nach dem Festzug in die Stadt zurück wollen, fordert man sie zum Bleiben auf: „Wißt ihr denn nicht, daß am Abend ein Fackelspiel zu Pferde sein wird zu Ehren der Göttin? . . . Sie haben Fackeln in den Händen, reichen sie einander weiter und führen so einen Wettstreit zu Pferde aus.“ Wie bei dem gewöhnlichen Fackellauf handelt es sich um ein rasches Überbringen des Feuers, wobei die Sorge für die Flamme und das Streben nach Schnelligkeit ein reizendes Widerspiel ergaben. Das Londoner Relief zeigt eine siegreiche Mannschaft, die, geleitet von ihren beiden Lehrern, den Gymnasiarchen, der Göttin Dank bringen. Der vordere der Alten und der erste Jüngling halten gesenkte Fackeln; an der einen ist ein Schutzteller gegen herabtropfendes Pech. Gegenüber steht Bendis, der Artemis gleichartig, in hohen Jagdstiefeln mit Pelzbehang, um den Oberkörper den Chiton und ein Rehfell, im Rücken den thrakischen Reitermantel. Sie trägt die asiatische (sog. phrygische) Mütze, die die Thraker aus Fuchsfell machten (T. 283, 305). Die Linke hält die Jagdlanze, die Rechte die Schale zum Ausgießen der Spende. Huldvoll neigt die Göttin das feine Köpfchen gegen ihre Verehrer.

Die Aufgabe, acht nackte Jünglinge aufmarschieren zu lassen, hat der Künstler entzückend gelöst. Im lebhaften Gewimmel der Beine, mit den ausdrucksvollen Bewegungen der Arme, der lebendig-verschiedenen Haltung der Köpfe sind die Burschen jeder eine Individualität und ein Temperament. Vortrefflich sticht die Geschmeidigkeit der Jugend gegen die steife Würde der Herren Magister ab. Über den Köpfen bleibt Luftraum (vgl. S. 172 r.). Das Relief hat

die Sicherheit der Tiefenbehandlung und den Charme der Flüchtigkeit, die für Arbeiten des 4. Jahrh. charakteristisch sind.

279. WEIHRELIEF AN EIN GÖTTERPAAR.
Pentelischer Marmor. H. 0,61 m. Angeblich aus Korinth. München, Glyptothek.

Hier ist die Fortbildung des Weihreliefs ins Malerische, die mit Beginn der hellenistischen Zeit einsetzt. Über den Köpfen ist hoher freier Raum, links steht ein Pfeiler mit Statuen und ein großer Baum, mit heiligen Binden umwickelt, von dem sich ein riesiger Vorhang nach rechts spannt. Der Altar steht über Eck, die Menschen umwandeln ihn. Der Gott auf mächtigem Thron mit bocksgehörntem Löwengreif ist nur durch ein Szepter gekennzeichnet, ebenso die Göttin, die sich bescheiden an einen Pfeiler lehnt. Das Verhältnis der beiden würde gut auf Asklepios und Hygieia passen, doch haben diese andere Attribute, so daß man Furtwänglers Deutung auf Zeus Philios und Agathe Tyche, das „gute Glück", vorziehen muß. Die kleinen Statuen auf dem Pfeiler sind wahrscheinlich die altertümelnden Bilder desselben Götterpaares. Am Altar greift der Hausvater in einen flachen Opferkorb, den sein Sohn hält. Die Mutter erhebt die Rechte zum Gebet. Es folgt ein kleines Mädchen mit verhülltem Korb auf dem Kopf, ein Knäbchen mit dem zu opfernden Vogel, und das ganz eingewickelte Jüngste. Den Beschluß machen zwei halbwüchsige Mädchen in der hübschen Ausgehtracht der tanagräischen Terrakottastatuetten, eine mit dem beliebten spitzen Strohhut auf dem verhüllten Kopf. So ist genau nach Vorschrift des Bestellers die ganze Familie beisammen; wir brauchen nur die Kinder in eine Reihe zu stellen, um zu erkennen, daß die Mädchen links Zwillinge sind. Da in hellenistischer Zeit die Weihreliefs spärlicher werden, so ist dieses Stück als klarer Schlußpunkt der Entwicklung von besonderem Wert. Sein malerischer Stil ist aus der Marmortechnik gewachsen, wie die ängstlich zusammengehaltenen Blätter des Baums, seine massigen Äste, die geraspelte Rinde erkennen lassen. Den Gegensatz des Stuckstils vgl. zu T. 298.

280, 281, 282, 147. RELIEFS DES LUDOVISISCHEN ALTARAUFSATZES.

Die Hauptseite (280, 281) stellt nach vorwiegender Meinung die Geburt der Aphrodite aus dem Meer dar. Durch kleine Kiesel ist der Strand angedeutet. Zwei hilfreiche Frauen, die Eileithyien, heben die Göttin, die den Blick sehnsüchtig zum Lichte wendet, aus der Tiefe empor, indem sie ihr unter die Schultern fassen. Das Tuch, das sie halten, ist ihr als Mantel bestimmt. Eine andere, geistvoll vertretene Deutung von P. Wolters sieht wegen der auffallenden Anordnung des Tuches eine im Knieen Gebärende, welcher Brauch aus dem Altertum und bei Naturvölkern bezeugt ist. Daß unser Gefühl sich gegen diese Erklärung eines so schönen Werkes sträubt, kann nicht entscheiden. Schwerer wiegt der Einwand, daß in dem Raume hinter dem Vorhang für den Unterkörper nicht Platz wäre, die Gebärende müßte denn in einer Grube knien, in die der Mantel hinabhängt. Zur Deutung auf Aphrodite passen die Seitenreliefs besser: die beiden Gegenpole der Liebe, die züchtig verhüllte Braut, die Weihrauch im Räucherständer opfert, und die fröhliche Hetäre, die der Göttin mit Flötenspiel dient (T. 282, 147).

Es ist der noch streng gebundene, hier mit unendlicher Süßigkeit gemischte Stil der Übergangszeit um 470 v. C. In den Gewändern wirkt manches archaisch hart und künstlich gelegt. Anderes ist von wundervoller Naturnähe: die zierlichen Füße, die zarten Wölbungen am Rippenrand und Leib der Aphrodite, ihr seidig weiches Haar. Auch seelisch ist dieser Künstler von unendlicher Feinheit. Wie die Braut still und gedankenvoll den Kopf neigt gegenüber dem sorglos-unbekümmerten Wesen der Hetäre, wie im Antlitz der Aphrodite alles sehnsüchtig aufwärts drängt, das sind Stimmungen von höchster Zartheit. Diese Reliefs gehören zum Schönsten und Edelsten, das uns aus der Antike geblieben ist.

283. ORPHEUS UND EURYDIKE.
Marmorrelief. H. 1,18 m. Ergänzt am Hermes l. Hand, r. Ellbogen, äußere Hälfte des runden Hutes; an der Eurydike die Nase; am Orpheus r. Unterarm, Nase, Spitze des Fußes. Die Beischriften der Namen gelten für antik, sind aber nachgegraben. Neapel, Museo nazionale.

Eurydike, durch den Gesang des Orpheus aus der Unterwelt losgebeten, ist dem Gatten gefolgt, aber dieser, von Sehnsucht bezwungen, verletzt das Gebot und wendet sich zu früh nach ihr zurück. Da legt der Seelengeleiter Hermes die Hand auf sie, sie ist von neuem und für immer dem Hades verfallen. Mit unendlicher Zartheit ist die Stimmung des letzten schmerzlichen Wiedersehens ausgedrückt. Eurydike legt die Linke auf die Schulter des Orpheus, der Gatte wagt nicht, sie zu ergreifen, er berührt sie nur mit den Fingerspitzen in einer ersterbenden Bewegung von unendlicher Innigkeit, die Blicke senken sich ein letztes Mal in einander. Hermes aber hat Eurydike am Handgelenk ergriffen, zögernd fast, während seine Rechte wie verlegen sich in das Gewand schiebt. Aber in dem harten Knick seines linken Handgelenks liegt die Unerbittlichkeit des Schicksals, das er vollziehen muß. Die wundervoll abgewogene Haltung und Wendung der Körper ist die weitere Erläuterung zu dem traurigen Inhalt dieser Gebärdensprache. Niemals sonst ist die mensch-

liche Gestalt so zum zartesten Instrument des seelischen Ausdrucks geworden.

Die Bestimmung des Reliefs ist ungewiß. Sicher ist es weder Grab= noch Weihrelief. Da es zwei ähnlich komponierte Stücke gleichen Stils gibt — die Töchter des Pelias mit Medea den Tod ihres Vaters vorbereitend (Rom, Lateran); Theseus mit Peirithoos von Herakles aus der Unterwelt befreit (Rom, Villa Albani) —, wäre es möglich, daß sie zusammen einen Sockel schmückten, der einen im Drama oder Chorgesang gewonnenen Siegespreis trug. Die dargestellten Mythen wären der Inhalt der Dichtungen. Der Stil ist der der Kunst des Phidias in ihrer Fortentwicklung während der 2. Hälfte des 5. Jahrh. Der Meister der seelischen Charakteristik hätte sich dieses Schülers wahrlich nicht zu schämen gebraucht.

284. PARIS UND HELENA.

Marmorrelief. H. 0,67 m. Ergänzt der Kopf der Aphrodite, der linke Teil der unteren Leiste. Aus Rom. Neapel, Museo nazionale.

Aphrodite hat sich eng neben Helena gesetzt, legt ihr huldvoll den Arm um den Nacken und deutet nur eben mit dem Finger der Linken in der Richtung des künftigen Geliebten, während ihr Blick sich fragend auf Helena wendet. Diese ist still in sich gekehrt, schaut zu Boden und hebt nur wenig die Hand in halb unbewußter Abwehr. Paris steht in heroischer Pose auf die Lanze gestützt, in Reisestiefeln, mit dem Schwert, vom Mantel umrahmt. Schmeichelnd lehnt sich Eros an ihn und blickt ihm neugierig und dringlich ins Auge. Keine direkte Beziehung ist zwischen den Liebenden. Ein neuerer Dichter hat ein Epigramm auf diese Szene gemacht: man solle die beiden nur allein lassen, so würden sie sich geschwinde finden. Brunn war ernstlich böse über diesen Scherz. In der Tat fühlt man durch die Bewitzelung erst recht, wie ernst und groß die Szene gedacht ist: nicht aus eigener Torheit — die Götter wollen, daß die beiden freveln, denn nach Zeus' Ratschluß soll der daraus entstehende Krieg die Erde vor Übervölkerung bewahren. Oben auf einem Pfeiler sitzt noch Peitho (inschriftlich), die Göttin der holden Überredung, die Begleiterin der Aphrodite. Der Erscheinung nach, mit dem altehrwürdigen Attribut des Polos auf dem Kopf, ist es eher ein Kultbild der Aphrodite selbst, das auf seinem Sockel lebendig geworden ist, wie auch in Statuen häufig Aphrodite neben ihrem eigenen Kultbild erscheint. Die Benennung Peitho rührt also wohl vom Kopisten her. Wegen der hohen Gürtung der Aphrodite und Peitho und der etwas weichlichen Körperbildung des Eros setzte man das Relief bisher in hellenistische Zeit, nicht ohne wegen der gehaltenen Würde und Innerlichkeit der Komposition den Wunsch nach früherer Datierung zu haben. Neuerdings befindet sich im Berliner Museum ein rotfiguriges Väschen aus der 2. Hälfte des 5. Jahrh., auf welchem die beiden Paare fast übereinstimmend wiederkehren. Das Urbild war also ein attisches Werk der phidiasischen Epoche, wohl ein Gemälde, nach welchem in frühhellenistischer Zeit das plastische Vorbild unseres Reliefs entstand.

285. „ALKIBIADES UNTER DEN HETÄREN".

Marmorrelief. Römische Kopie nach hellenistischem Vorbild. H. 0,45 m. Ergänzt an Jüngling und linkem Mädchen Köpfe, linke Unterarme; der obere Teil der Kithara; an beiden Mädchen rechts die Unterarme; am letzten Mädchen rechts Hals; verschiedene kleinere Teile. Neapel, Museo nazionale.

Daß hier grade Alkibiades von den irdischen Dienerinnen der Aphrodite umschmeichelt wird, ist nicht ausgemacht, aber ein graziöses und verführerisches Bild griechischen Hetärenlebens ist es gewiß. Der Jüngling, der eben Kithara gespielt hat, lehnt sich lässig auf das bekleidete Mädchen, während das zweite leise vom Lager herabsteigt, um ihm verstohlen das Instrument wegzunehmen. Das dritte, auf der Kline knieend, will hinter dem Rücken der Gefährtin den Jüngling am Mantel zu sich ziehen. Die Bewegungsmotive sind höchst reizvoll, jedoch die Arbeit nicht eben fein und die Ergänzungen störend. Der Zweck des Reliefs wird dem klar, der die Ausmalung pompejanischer Schlafzimmer kennt. Das Thema, das sich der Kleinstadtphilister so eindeutig dargestellt wünschte, hat hier ein feinerer Genießer mit aller Grazie der hellenistischen Kunst als plastischen Wandschmuck ausführen lassen.

Abb. 184. DIONYSOS UND ARIADNE.

Kleines dekoratives Marmorrelief. H. 0,25 m. Viele, aber geschickte Ergänzungen: Oberleib und Kopf des Silen; am Dionysos Kopf, beide Arme, r. Fuß; an der Ariadne Kopf, halber r. Unterarm, vordere Hälfte des r. und Ferse des l. Fußes; der größte Teil des Reliefgrundes. Rom, Vatikan, Galleria delle statue.

Mit diesem Kabinettstückchen schließen wir die Reihe der freien Reliefs, wobei freilich dies und das vorige schon halb zu den Architekturreliefs gehören, da sie zum Einlassen in die Wand bestimmt waren. Das Lager des Liebespaares war ein Wagen, dessen übrige Teile in einer anderen Kopie erhalten sind; es war ein Triumphzug des Dionysos. Wunderhübsch ist die Gegenbewegung der beiden ausgestreckten Körper, sehr wirksam der zierliche Rückenakt der Ariadne mit dem überschneidenden Busenband, das in hellenistischer Zeit Mode wird. In diese Epoche gehört auch die Erfindung.

ARCHITEKTONISCHE RELIEFS.

Für die Ägypter bedeutet das Relief eine durch Schatten verstärkte Wandbemalung, für die Assyrer einen haltbaren Ersatz des Wandteppichs. Wand-reliefs in dieser Ausdehnung kennt der Grieche über-haupt nicht. Seine Architektur ist gegliederter Außenbau. Da, wo sich im struktiven System ent-lastete Flächen ergeben, ist die Stelle der Plastik: im Tympanon des Giebels, auf den Metopen zwischen den harten Kraftvertikalen des Triglyphon. Oder das Relief wird im Sinne einer Verstärkung verwen-det: am Schaftfuß der ionischen Säule, am Kopfende einer Wand (Parthenon, Mausoleum), endlich am ionischen Fries, der zwischen dem Architrav und dem Zahnschnitt des Kranzgesimses eingespannt ist. Niemals aber darf der Architrav selbst skulpiert sein. Das archaische Experiment am dorischen Tem-pel von Assos lehrt als Ausnahme die Unmöglich-keit: die Architravbalken tragen nicht mehr, zwi-schen den Säulen drohen die Gestalten in die Tiefe zu sinken. Immer ist das Relief ein Teil des struk-tiven Gesamtorganismus, und die scheinbar freieste Bewegtheit der gestaltenden Phantasie trägt die Bin-dung des tektonischen Gesetzes in sich.

286. SÄULENRELIEF VOM ARTEMISION IN EPHESOS.

Marmor. H. 2,25 m. London, British Museum.

Der Artemistempel in Ephesos, im 6. Jahrhun-dert unter Mithilfe von Kroisos erbaut, wurde in der Geburtsnacht Alexanders (356 v. C.) von Herostrat in Brand gesteckt, aber in derselben Größe wieder aufgebaut. Die Säulen sind eine Abart der ionischen Ordnung, columnae caelatae, an denen das untere Schaftende von einem Reliefband stehender Figuren umgeben ist, um die übermäßige Höhe und Schlank-heit zu mildern. Die menschliche Gestalt ist hier be-sonders deutlich „lebendes Ornament". Von dem Bau der Kroisoszeit sind nur unzusammenhängende Fi-guren erhalten, von dem jüngeren Bau die nicht sicher deutbare Darstellung unserer Tafel: vor einem thronenden Gott (Hades?) und seiner stehenden Gat-tin (rechts) steht zwischen Hermes und einem geflü-gelten Jüngling (Eros oder Thanatos) eine Frau, die ihren Mantel knüpft, also sich zum Gehen anschickt (links), etwa Eurydike, falls auf dem fehlenden Stück Orpheus dargestellt war. Hermes blickt aufwärts, wie sehnsüchtig, der Oberwelt entgegen. Der Vorgang ist in einzelne ruhige Akkorde aufgelöst, lebende

Abb. 184. Dionysos und Ariadne auf einem Triumphwagen. Römische Kopie nach hellenistischer Erfindung. Rom, Vatikan.

Vertikalen, über denen dann die vielgegliederten Kannelüren aufschießen.

Die Modellierung der Gewänder wie des Nackten ist sehr scharf, für Wirkung in die Ferne. Nach Plinius war eine der Säulen von Skopas gearbeitet, wir dürfen kaum hoffen, daß es gerade die erhaltene ist. Doch ginge die schöne Gestalt des Hermes sehr wohl mit seiner Kunst zusammen und wäre ihrer würdig.

287. ZEUS UND HERA.

Metope vom Heratempel in Selinunt. Kalkstein; jedoch Kopf, Arme, Füße der Hera aus Marmor. Die übrige Oberfläche war mit feinem Stuck überzogen und bemalt. H. 1,72 m. Palermo Museum.

Auf freier Bergeshöhe vereinigt sich alljährlich Zeus mit Hera aufs neue im ἱερὸς γάμος, der heiligen Hochzeit, dem religiösen Urbild aller Zeugung. Diese tiefernste Kultidee, nicht die poetisch ausgeschmückte homerische Szene von Zeus' listiger Berückung durch Hera auf dem Ida ist hier dargestellt. Bräutlich entschleiert sich die Göttin, der Gatte packt sie mit festem Griff am Handgelenk, der symbolischen Gebärde der Besitzergreifung im Hochzeitsritus. Bewundernd schaut er ihre Schönheit, in leidenschaftlicher Sehnsucht sich zurücklehnend. Je mehr man sich in diese Gestalten hineinsieht, desto tiefer fühlt man die Gewalt der Leidenschaft, die unter den gebundenen Formen des noch strengen Stils (um 470 v. C.) liegt. Das Werk hat denselben Zauber des erst halb Ausgesprochenen, jugendhaft Zurückhaltenden wie der ludovisische Altar (T. 280).

288. KENTAURENKÄMPFE. Zwei Metopen vom Parthenon.

Pentelischer Marmor. H. 1,26 m. London, British Museum.

Von den Metopen des Parthenon sind die 32 der Südseite mit Kentaurenkämpfen geschmückt. Die Wiederholung desselben Gegenstandes bot Gelegenheit zu immer vollkommenerer Durcharbeitung der räumlichen Füllung. Die großen Unterschiede in Komposition und Ausführung erklären sich aber auch daher, daß ältere und jüngere Künstler nebeneinander beteiligt waren. In der oberen Metope ist die Bewegung noch steif und hart, die Haltung der Arme eckig, die Rumpfbildung von der Unbiegsamkeit des strengen Stils. In der anderen geht ein wundervoller Schwung durch den Körper des Jünglings, der, eingefaßt von den Bogenfalten des einst farbigen Mantels, sich mit der Geschmeidigkeit der Jugend durchbiegt, während der Kentaur nach rechts davon will. Hier wie dort sind die Kämpfenden einen Augenblick lang im Gleichgewicht; aber bei der älteren Metope stehen die Kräfte wie die Begriffe eines Rechenexempels gegeneinander, bei der jüngeren sind sie eingehüllt in den lebendigen Rhythmus der organischen Natur.

289, 290, 291, Abb. 185. VOM FRIESE DES PARTHENON.

Pentelischer Marmor. H. 1,06 m. Relieftiefe in den unteren Teilen der Platten durchschnittlich 6 cm, in den oberen 3,5 cm. T. 289. Am Parthenon. T. 290. Mädchen in London; Jünglinge in Athen, Akrop. Museum. T. 291. London. Nur Kopf der Nike, Poseidon bis Artemis in Athen, Akrop. Museum. Diese nach Abguß.

Der Fries umzieht den Kern des Tempels, die Cella oben an ihrer Außenwand. Man sieht ihn nur stückweis, wenn man außerhalb der Säulen entlang wandelt, wodurch das lange Band sich von selbst in Abteilungen zerlegt. Die Gestalten des Frieses begleiten den Wanderer, der von den Propyläen her kommt. An der Westseite, an die man zuerst gelangt, sind es Nachzügler der großen Prozession; einige zäumen erst die Pferde, andere Reiter sind eben aufgesessen, andere setzen sich in Galopp nach links auf die nordwestliche Ecke zu (T. 289). An Nord- wie Südseite bewegt sich der Zug gegen Osten in übereinstimmender Verteilung: Reiter in Reihen zu sechsen formiert; Rennwagen mit abspringenden Gewappneten (Apobaten); ältere Männer; Musik; Jünglinge mit Opfertieren und Opfergerät (T. 290 r.). Dann biegt der Zug auf die Ostseite um: Mädchen mit Opfergerät (T. 290 l.), die von priesterlichen Beamten empfangen werden. Es folgen jederseits fünf Männer in Mänteln (Abb. 185; T. 291 u. r.), in Gruppen beisammen stehend, auf Stäbe gestützt, plaudernd, die heroischen Könige Theseus, Aigeus, Pandion u. s. w., nach denen die 10 Phylen (Stämme) Athens die Namen haben. Diese bilden ein Zwischenglied und die Überleitung zu den Göttern, die in zwei Gruppen, rechts und links der Mitte, auf Stühlen sitzen. Alles im Friese strebt also der Mitte zu, um alsbald den Beschauer zum Eintritt in den Tempel zu entlassen. Die Mitte selbst wird eingenommen durch die Übergabe des Peplos: der Priester empfängt von einem edlen Knaben das riesige gestickte Prunkgewand, das der Göttin alle vier Jahre an den großen Panathenaeen gestiftet wird, und zwei Mädchen bringen einer Priesterin Stühle für die Theoxenien, den Empfang der Götter, der sich, für die Menschen unsichtbar, daneben bereits vollzogen hat. Die Mittelszenen sind künstlerisch am schwächsten; dem spröden Stoff war nicht mehr abzugewinnen. Über das Ethos des Frieses im ganzen ist S. 174 r. gesprochen.

Tafel 289. Die Reiter sind in verschiedenerlei Tracht, manche nackt, andere mit Mäntelchen, Chiton, Panzer, hohen Stiefeln, obwohl sie natürlich in Wirklichkeit voller und gleichmäßig gekleidet waren.

Die „Idealität" dieses Stiles geht auf das Wesentliche, das Verhältnis des Reiters zum Pferd. In einer Studie von A. Diehl (Die Reiterschöpfungen der Phidiasischen Kunst 1921) ist dargelegt, daß am West- und namentlich am Nordfries zum ersten Male und in nie wieder erreichter Schönheit die Einheit zwischen Reiter und Pferd dargestellt worden ist, die nur aus vollendeter Reitkunst erwächst. Diese Harmonie der reiterlichen Erscheinung spiegelt sich in lauter individuell durchgeführten Fällen, die durch die besondere Natur des einzelnen Tieres, das größere oder geringere Können des Reiters und die augenblickliche reiterliche Situation bestimmt sind. Dies ist mit tiefstem Verständnis der physisch-dynamischen und der geistigen Faktoren dargestellt, als vollkommene, geistig beherrschte Natur, die die Schönheit in sich trägt. Der Südfries, der von einem Nachahmer stammt, ist von geringerer Naturnähe, er stilisiert auf heroische, effektvolle Gesamterscheinung hin. Die vielerörterte Frage nach der Rasse der Parthenonpferde verliert demgegenüber an Bedeutung. Doch freut sich der griechische Reisende noch heute in den Bergen diesen kleinen kurzleibigen, dickhalsigen, ausdauernden Tieren zu begegnen.

Tafel 290. Die Mädchen schreiten züchtig verhüllt mit kleinen Schritten. Die erste hält einen schweren ehernen Räucherständer, dessen Gewicht sich in ihrer Rückenlinie ausspricht, die anderen kleine Kannen mit Opferwein. **Die Jünglinge** bringen in bronzenen Krügen (Hydrien) das Wasser zum Aufwaschen des Opferblutes, sie tragen die Last mit adeliger Kraft und Freiheit, der letzte hebt eben den Krug wieder vom Boden empor.

Tafel 291. Die Götter thronen in gelassener Ruhe. H e r m e s mit dem Petasos im Schoß, in der Rechten das Kerykeion (ehemals aus Bronze), sitzt mit zurückgestelltem Fuß wie zum Aufspringen bereit. Auf ihn lehnt sich D i o n y s o s, breit und üppig, der einzige, der sich gegen die Reihe herumgedreht hat, um an Hermes eine Stütze zu haben. Ihm gegenüber D e m e t e r mit der Fackel, in sich zusammengesunken, die immer um die verlorene Tochter trauernde Mutter. Es folgt A r e s, mit hochgezogenem Knie, den anderen Fuß auf die Lanze gelegt, die oben an der linken Schulter aufruhte (in Malerei). Zu einer Gruppe verbunden sind die drei nächsten: Z e u s in gewaltiger Majestät, er allein durch einen Lehnenthron ausgezeichnet, H e r a sich ihm entschleiernd wie auf der Metope von Selinunt, endlich N i k e, sehr fein die Lücke füllend, indem sie mit reizender Bewegung nach ihrem Haarschopf greift. Jenseits der Mittelszene A t h e n a, schüchtern jungfräulich in der Haltung, mit wunderfeiner Nackenlinie. Ihr wendet sich plaudernd H e p h a i s t o s zu, der etwas derbe Handwerksgott, schwer auf seinen Stab gelehnt. Dann P o s e i d o n, ein wenig steif, als müsse er sich in dem Zeremoniell dieses Festes zusammennehmen, da er in seinem unruhigen Element anderes gewohnt ist. Zu ihm spricht A p o l l mit dem ernsten Blick, aber leicht und frei in der Haltung. Es folgt A r t e m i s, hier nicht die jungfräuliche Jägerin, sondern mehr fraulich, so wie sie als Artemis Brauronia auf der Akropolis verehrt wurde, die Schützerin der Gebärenden und Wöchnerinnen. Von der A p h r o d i t e, die langgestreckt dasitzt, sind nur Stücke erhalten, zum Glück das reizendste im Fries fast vollständig, der schöne Knabe E r o s, der sich an ihr Knie lehnt, während sie ihm den nahenden Festzug weist. Für sein zartes Körperchen hat er einen Sonnenschirm im linken Arm. An den äußeren Enden der Götterreihe leiten die stehenden Gruppen der heroischen Könige zu den Sterblichen über (Abbildung 185).

Abb. 185. Heroischer König aus dem Ostfries des Parthenon (T. 290 unten rechts).

292. FRIESRELIEF am sogen. Theseion in Athen.
Marmor. H. 0,80 m. Das Relief sitzt in der Vorhalle des Tempels über dem Pronaos der Cella. Mitte des 5. Jahrh. v. C.

— FRIES VOM APOLLOTEMPEL zu Bassai bei Phigalia (Arkadien).
Marmor. H. 0,63 m. Der Fries saß im offenen Innen=raum des Tempels über ionischen Halbsäulen. Der Tempel war etwa im 3. Viertel des 5. Jahrh. von Iktinos, dem Baumeister des Parthenon, erbaut. Lon=don, British Museum.

293. AMAZONENFRIES vom Mausoleum zu Hali=karnaß.
Marmor. H. 0,90 m. Der Fries saß an dem viereckigen Sockel des riesigen Grabbaus. Um 350 v. C. London, Britisch Museum.

294, 295. KAMPFSZENE UND KÖPFE VOM ALEXANDERSARKOPHAG AUS SIDON.
Marmor. Höhe der Reliefs 0,45 m. Aus der Nekro=pole der Könige von Sidon. Auf der Hauptseite und auf der Nebenseite T. 294 ist die Schlacht Alexanders gegen Dareios. Rückseite und zweite Nebenseite zei=gen die Versöhnung von Orient und Okzident, Perser und Griechen auf gemeinsamer Löwenjagd. Die Reliefarbeit ist von höchster Feinheit, unschätzbar die erhaltene Polychromie. T. 295 zeigt die Lebendig=keit, die die Farbe den Köpfen verleiht. Konstan=tinopel, Ottoman. Museum.

296. GIGANTENFRIES vom großen Altar in Per=gamon.
Marmor. H. 2,30 m. Eumenes II. von Pergamon (183 bis 174 v. C.) errichtete als Dank für die Niederwer=fung der Galater dem Zeus und der Athena Nike=phoros den riesigen Brandopferaltar, der zu den sie=ben Wundern der Welt gezählt wurde. Auf einem hohen viereckigen Sockel, auf den vorn eine breite Treppe führt, erhob sich an den anderen Seiten eine Säulenhalle, in deren Mitte die Opferstätte lag. Den Sockel umfaßten die großen Reliefs der Giganto=machie, an der Innenseite der Halle war der Telephos=fries (T. 297). Berlin, Staatl. Museen.

Kampf ist das Thema bei der Mehrzahl der großen Friesbänder. Die Schlacht wird in Einzelkämpfe auf=gelöst, oft schieben sich die Gruppen übereinander. Fast durchweg wird die Bewegung parallel der Relief=ebene geführt. Eine Ausnahme macht die Szene des Theseionfrieses (T. 292), wo vier Nackte sich mit Felsblöcken gegen einen Griechen wehren. Sie sind in einen Kreis komponiert, der Tote stürzt nach vorn fast aus dem Bildfelde, der mittlere Stehende weicht in die Tiefe zurück. Diese „malerische" Ten=denz und der derbere Stil scheiden den Künstler von dem phidiasischen Kreise. — Der Phigaliafries (T. 292) ist eine flott bewegte Komposition mit man=chen originellen Motiven, so der toten Amazone, die der Grieche am Bein von ihrem stürzenden Pferde wirft. Aber die Ausführung ist ungleich, bisweilen fast roh. Ein glänzender malerischer Entwurf in der Wesensart der ionischen Kunst scheint von einheimi=schen Steinmetzen ausgeführt zu sein. — Am Mausoleum von Halikarnaß (T. 293), an dem doch vier der berühmtesten Künstler ihrer Zeit ge=arbeitet haben, ist die Frieskomposition nicht von der Frische wie im 5. Jahrhundert. Trotz glänzender Ausführung zeigt z. B. Tafel 293 eine dreimalige Wiederholung der Ausfallstellung, was ärmlich, je=denfalls durch den Parallelismus ungünstig wirkt. An innerer Lebendigkeit können sich diese nicht mit den Gestalten der Tafel 292 messen. Das Thema der Amazonenkämpfe war wohl etwas erschöpft. Doch mag das Streben nach ornamentalem Rhythmus und klarer Fernwirkung mitgesprochen haben. Die Alex=anderzeit bringt frischen Stoff aus dem erneuten Kampf zwischen Asiaten und Griechen. — Der Alexandersarkophag (T. 294, 295) zeigt die Kraft des wieder zeitgenössisch gewordenen Themas, das man realistischer anpackt als früher. Die Per=ser sind in ihrer bunten Tracht mit den wehenden Mänteln nach der Natur dargestellt, den Griechen läßt man mehr die gewohnte heroische Nacktheit. Der Künstler drängt die Gruppen zusammen, daß man bei der Hauptseite in ein wirkliches Kampfge=tümmel zu blicken glaubt. Alte Motive des 5. Jahr=hunderts, wie die Mittelgruppe der Tafel 294, werden lockerer und naturnäher gestaltet; ein Bild der Todes=angst wie der hinterrücks Erstochene ist der älteren Zeit kaum gelungen. — Die letzte und die ungeheuerste Leistung dieser Art ist der Gigantenfries von Per=gamon (T. 296). Das ganze gewaltige Erbe von Kampf= und Bewegungsmotiven, mit phänomenalem technischem Können und neuem leidenschaftlichem Gefühl durchgearbeitet, wird auf den überwältigten Beschauer losgelassen. Wie in der neueren Barock=zeit, ist dieser Reichtum der Wirkung freilich nicht gleichbedeutend mit seelischer Tiefe. Der Parthenon=fries hat, losgelöst von seinem Zweck, selbst im kleinsten Fragment etwas zu offenbaren und war doch auch nur Dekorationsstück; der pergamenische Fries ist nur verständlich, ja ertragbar an seinem Orte, gefaßt von kolossalen Profilen, im grellen Ta=geslicht, das die Formen zusammenschmilzt, gesehen über den weiten Marktplatz weg. Der Parthenonfries ist wie ein Preislied zur Kithar, der pergamenische ist Orchestermusik, man darf nicht zu nahe hingehen.

297. BAU DER ARCHE FÜR AUGE. Vom Tele=phosfries des pergamenischen Altars.
Marmor. H. 1,58 m. Von der Rückwand der Halle, die den Opferplatz umgab. Berlin Staatl. Museen.

Das Gegenbild des äußeren Frieses, der den Lärm des Marktes übertönen mußte, ist die stille Melodik dieses Werkes, dessen trostlose Verstümmelung weit

schmerzlicher ist, als wenn der Gigantenfries schlechter erhalten wäre. Während jener die höchste Steigerung alter Gedanken bringt, ist hier das künstlerische Leben einer neuen Schönheit. Es ist nicht damit abgetan, die neue Kompositionsart „malerisch" zu nennen und gar aus der Übertragung wirklicher gemalter Bilder zu erklären. Wir stehen vor einer neuen plastischen Anschauung, die mit Sachen und Menschen im Raume spielt, als trage sie schöne Blumen zu lieblichen Haufen zusammen. Die Menschen stehen locker, es ist Luft zwischen ihnen. Mit ihnen untermischt sind Felshügel, Bäume, Säulen, Pfeiler, leichte Architekturen, dann Vorhänge, Möbel, Geräte, Schiffe, Tiere. So wird in langer Szenenfolge, aber ohne tektonische Trennung, die Lebensgeschichte des Königs Telephos und seine Gründung von Pergamon geschildert. Man kann das „Kompositionsprinzip" nicht auf eine Formel bringen, weil jede Gruppierung einen neuen Einfall, eine überraschende Lösung bedeutet. Dazu die zarteste Durchführung der Einzelformen. Der „Impressionismus" des Kopfes von Chios (T. 257) feiert hier seine Triumphe. Keine Form ist linear durchmodelliert, alles ist Anregung des Auges, die freilich die Empfindung in höchster Stärke weckt. Ein zitterndes Leben, eine unendliche Weichheit und Grazie liegt über diesen Gestalten.

Die Tafel stellt den Bau der Arche dar, in der die Königstochter Auge, die heimlich dem Herakles den Telephos gebar, ins Meer gesetzt werden soll, zwei halbeiförmige Schalen aus Holz, in die man sie einschließen wird. Die Zimmerleute hämmern, einer hält einen Drillbohrer. Links steht eine würdevolle Gestalt, der strenge Vater der Unglücklichen. Sie selbst sitzt auf einem Felsen, verhüllt und in sich zusammengesunken, zwei Dienerinnen sind bei ihr. Die Platte rechts ist vielleicht die Fortsetzung der Szene, doch fehlt ein Zwischenstück. Unten hängt an einem Dreifuß ein Kessel, wahrscheinlich zum Sieden des Pechs, mit dem die Arche gedichtet wird; eine Dienerin entzündet Feuer. Auf dem Felsen als Zuschauerin eine Bergnymphe.

Die Felsen und Bäume des Telephosfrieses lassen erkennen, daß ihre Formgebung aus dem Steinstil erwachsen ist, wie an dem Münchener Weihrelief. Die aus dem Stuckstil entstehenden hellenistisch-römischen „Reliefbilder" (T. 299) übertrifft er weit an malerischer Feinheit und Poesie, jene wirken daneben wie kalte Virtuosenstücke.

298. STUCKRELIEF MIT LANDSCHAFT.

Von der gewölbten Korridordecke eines Hauses augusteischer Zeit im Garten der Villa Farnesina in Rom, aus dem auch Wandgemälde des sog. zweiten pompejanischen Stils stammen. Rom, Thermenmuseum.

Auf den geglätteten und geschliffenen Stuckgrund von warm gelblicher Farbe ist aus weicher Stuckmasse mit Bossierholz und Spachtel eine Landschaft aufmodelliert, deren Hauptumrisse vorher eingeritzt sind. Überall ist die Spur der Instrumente: an den wie hingewischten Blättern des Baumes links, an den krausgedrückten Blättern rechts, an dem kantig und flach geschnittenen Felsgelände unten, am meisten links unterhalb der Architektur, wo die flache, gerundete Spitze des Bossierholzes sich oftmals nebeneinander abgedrückt hat. Als Folge des technischen Verfahrens quellen die Formen von hinten nach vorn, die Höhen sind ungleich, manche Formen verlaufen zart in den Hintergrund (S. 172). So entsteht ein malerisches Gesamtbild von reizender Mannigfaltigkeit und lebhafter Schattenwirkung. Die Arbeit hat allen Reiz einer mit freier Hand, aus lebendiger Anschauung und reicher Phantasie hingesetzten Welt. Es waren Griechen, die hier gearbeitet haben, wie durch eine eingeritzte Inschrift Σελεῦκος ἐπόει bewiesen wird.

Derartige Landschaft findet sich auch auf Wandgemälden und ist hellenistischen Ursprungs. Ihre Hauptbestandteile sind ein heiliger Pfeiler mit Gefäß, ein Baum, oft mit einer Umhegung aus drei oder vier Säulen mit Gebälk (rechts auf der Tafel); ein torartiger Bau, durch den ein Baum wächst (links); ein kreisrunder Bezirk mit heiligem Pfeiler oder Baum (im Hintergrund; ebenso T. 299); ferner Hermen, Statuen auf Postamenten, Tempelchen mit Götterbildern; endlich Mauern, zierliche Landhäuser mit Vorhallen und Loggien, Flußläufe, Brücken. Es ist eine nicht durch die Gesetze der Perspektive beschwerte Phantasie, die sich mit Laune und Anmut auslebt.

299. LANDMANN MIT KUH.

Wandrelief. Marmor. H. 0,30 m. Ergänzt der Kopf der Kuh; am Bauern Kopf, Stab und Hasenkopf, Unterarm mit Korb. München, Glyptothek.

Ein Bauer treibt seine Kuh zu Markt, der zwei Lämmer übergehängt sind. Er selbst trägt einen Hasen und ein Körbchen mit Früchten. Rechts durch das Tor wächst ein halb kahler Baum hindurch. Im Mittelgrund ein kreisrunder Dionysosbezirk, in dem auf einem gedrechselten Pfeiler das Liknon steht, die mystische Getreideschwinge des dionysischen Kultes, mit Fruchtbarkeit gefüllt. Der Rand der Mauer ist vorn eingestürzt, hinten sind Tympana darauf. Links ein Altar mit Vase, angelehnten Fackeln und Thyrsos. Oben vorhängender Felsgrund mit einer Kapelle des Priapos in Hermengestalt.

Den Zusammenhang dieses Reliefstils mit dem Stuckrelief lehrt der Augenschein. Aber der Reiz

der freien Technik ist verloren gegangen, im Marmor wirkt die Zierlichkeit der Formen pedantisch und das Ganze läßt kalt. Das gilt selbst von den besten Stücken der Gattung, den Brunnenreliefs Grimani in Wien (säugende Löwin in Grotte; Mutterschaf). Die Zeit dieser „Reliefbilder“ ist umstritten. Sicher stammen die Motive aus hellenistischer Zeit, aber wahrscheinlich ist die Übertragung des Stuckstils in den Marmor erst in frührömischer Zeit erfolgt. Es ist ein Spätling des griechischen Reliefbildes, der im Technischen wurzelt und geistig mit jener großen Entwicklung nicht mehr zusammenhängt.

Abb. 186. Ein geflügelter Satyr lässt den Panther tanzen. Bruchstück eines dekorativen römischen Reliefs nach hellenistischem Vorbild. Marmor. Rom, Villa Albani.

ZEICHNUNG UND MALEREI

Von der älteren griechischen Zeichenkunst haben wir eine historisch klare Anschauung durch die zahllosen figurengeschmückten Tongefäße, die von den Anfängen im 8. bis zum 4. Jahrh. reichen, wobei jedoch diese mit dem Pinsel gezeichneten, auf schwierig gewölbten Flächen angeordneten Bilder durch ihren Zweck auch innerlich eine tektonische Fesselung haben. Immerhin erhebt sich diese dekorative Kunst in Attika zeitweise so hoch über das Handwerkliche, daß wir durch etwa zwei Menschenalter das Glück der primären Nähe künstlerischer Persönlichkeiten genießen. Auch spiegelt die Vasenmalerei getreulich die Fortschritte der großen Kunst wieder, soweit es innerhalb ihrer technischen und tektonischen Gebundenheit geht. Gravierungen auf Bronze geben vereinzelte Ergänzungen. Wirklich freie Zeichnung besitzen wir nur auf einigen unendlich kostbaren Elfenbeinfragmenten (T. 311) und auf den Marmorplatten von Herculanum (T. 310), wovon die letztgenannten jedoch schon wieder Kopien sind.

Die ganze griechische Monumentalmalerei dagegen ist zu Grunde gegangen, kein Pinselstrich eines großen Meisters ist erhalten. Geringen Ersatz bieten in archaischer Zeit die z. T. von Griechen hergestellten Gemälde etruskischer Grabkammern, weiteren Anhalt für die spätere Zeit die dekorativen Wandmalereien pompejanischer und römischer Privathäuser. Eine einzige große Komposition ist getreu, aber in verhärtender Technik im Mosaik der Alexanderschlacht erhalten (T. 313). So bleibt nur die Ahnung einer Schönheit und einer malerischen Vollendung, die in nichts der neueren Kunst nachstand.

Aus diesen Resten sowie den Nachrichten der Alten, die über Malerei ausführlicher sind als über Plastik, läßt sich wenigstens der Gang der Entwicklung übersehen. Bis zum Ende des 6. Jahrh. herrschte reiner Silhouettenstil mit linearer Innenzeichnung. Mit dem Meister Kimon aus Kleonae, der Nachbarstadt von Argos und Sikyon, taucht um 500 v. C. die erste Erkenntnis der Linien- und Körperperspektive auf; er zeichnet Katagrapha (obliquas imagines), „verkürzte" Bilder; seine Spuren sind in den Vasenzeichnungen deutlich erkennbar. Der erste Monumentalmaler ist Polygnot von Thasos, der um 460 v. C. in Athen, Delphi und anderen Orten die Wände der Hallen mit großen Gemälden schmückt, auf denen zahlreiche Gestalten durch leichte Hügel- und Geländelinien, aber ohne Raumtiefe in die Höhe und Breite gestaffelt sind; auch dies wird von der Vasenmalerei, obwohl mit Schwierigkeiten, aufgenommen. Um die gleiche Zeit entdeckte Agatharchos von Samos bei der für Aeschylos ausgeführten Bemalung der Bühnenhintergründe die Gesetze der Architekturperspektive, sodaß durch ihn die Philosophen Anaxagoras und Demokrit zur theoretischen Ergründung dieser Gesetze angeregt werden. Polygnots Malerei, die nur vier Pigmentfarben benutzt haben soll (Weiß, Blauschwarz, Rot, Ockergelb), war wohl im wesentlichen farbige Flächenzeichnung; nach Ausweis von Vasenbildern kannte sie den Schatten nur als Füllung von Faltentiefen und ähnlichem. Ihn entdeckte um die Zeit des peloponnesischen Krieges Apollodor von Athen, der den Beinamen der „Schattenmaler" Skiagraphos, erhielt. Zwei herculanische Marmortafeln zeigen die erste Stufe einer noch sparsamen Verwendung von Körper- und Schlagschatten. Das vierte ist das eigentliche Jahrhundert der großen Malerei. Eine neue Technik wird ausgebildet, die gegenüber der Tempera- und Kalkmalerei das gleiche erzielt wie in neuerer Zeit die Oelmalerei: die Leuchtkraft der Farbe. In dieser Enkaustik, dem „Einbrennen" von Wachsfarben (T. 320), ist Pausias von Sikyon der bekannteste Meister; er ist Schüler des Pamphilos von Sikyon, welcher als Lehrer und Theoretiker eine ähnliche Stellung einnimmt wie Polyklet. Pausias malte einen schwarzen Stier von hinten, so daß die Verkürzung durch die Abtönung der Lokalfarbe entstand (umbrae corpus ex ipsa dedit, „er gab dem Dunkel Körper aus sich selbst"). An der Enkaustik erlernte man demnach die Gesetze der Farbenveränderung in Licht und Schatten. Um die Mitte des 4. Jahrh. verwertet die thebanisch-attische Malerschule alles Errungene zu einer Fülle berühmter mythologischer Darstellungen, aus denen das Hauptgut der in Pompeji u. s. w. nachgebildeten stammen wird. In der 2. Hälfte des 4. Jahrh. blüht Apelles, der dem Altertum der schlechtweg größte Maler ist. Die Stufe seiner Kunst erkennen wir im Alexandermosaik, dessen Urbild dem wenig jüngeren Philoxenos von Eretria zugeschrieben wird. Der Vergleich mit Velasquez' Übergabe von Breda (Abb. 202) läßt bei einer glücklich-zufälligen Übereinstimmung der Kompositionsideen auch die völlige Gleichheit der malerischen Ausdrucksmittel

erkennen. Ein entscheidender Unterschied liegt nur in dem Verhältnis zum Landschaftlichen. Der antike Künstler benutzt es bloß als Kompositionsbehelf, dem modernen ist es in weitgehendem Maße Selbstzweck. Wie weit in hellenistischer Zeit, neben dem neuen Zweig der Genre- und Stillebenmalerei, auch die Landschafts- und Architekturdarstellung sich selbständiger entwickelte, ist noch nicht sicher erschlossen. Jedenfalls aber lehren pompejanische Bilder von derjenigen Art, wie sie in der Stucklandschaft T. 298 ins Plastische umskizziert auftritt, sowie namentlich die esquilinischen Odysseelandschaften in Rom, daß der künstlerische Wille durchaus auf die Beherrschung jeglicher Raumweite, mit Ebene, Bergen und hochgelegtem Meereshorizont, sowie auf perspektivisch richtige Architekturdarstellung ausging. Wenn aus diesem Bestreben, obwohl der Ansatz da ist, nicht mehr die letzten Folgerungen gezogen werden wie in neuerer Zeit, so liegt das an dem Absterben der künstlerischen Entwicklungskraft des Griechentums mit dem Augenblick, wo es im augustischen Klassizismus die Dienerin des Römertums wird, um fortan nur noch vom Erbe seiner freien Schaffensperioden zu zehren. Daß aber das Problem der Landschaft gewissermaßen erst in letzter Stunde in den Gesichtskreis der Griechen tritt, hat doch auch tieferen Grund. Die Leidenschaft für den menschlichen Körper hielt den Griechen zu lange und zu stark in Spannung, um ihm rechtzeitig den Blick für die selbständigen künstlerischen Werte der unbelebten Natur zu öffnen. Selbst in den Odysseelandschaften wird die Natur noch ein zweites Mal anthropomorph ausgedrückt: auf den Landzungen, Klippen, Wiesen liegen die Ortsgottheiten mit ihren Beischriften als Aktai, Skopeloi, Leimones. Eines ist daher dem Griechen sicher verschlossen geblieben: die Formen und Farben der Landschaft als einen persönlichen Stimmungswert zu gestalten wie in der germanischen Kunst. —

300. VORSTÜRMENDER KRIEGER. Bemalte Tontafel (Pinax).

Grober Ton mit gelblich weißem Überzug. Darauf gemalt in schwarz: äußerer Rahmenstrich, Schurz, Schuppenmuster am Helm, Körper des Silen; in braun: Körper des Kriegers, Lanze; in weinrot: innerer Rahmenstrich, Schwanz des Silens, Ränder des Helmbusches, Schrift. Die unbemalten Ränder nicht abgebildet. Dicke 0,06 m; Breite 0,52; Höhe noch 0,39 m. Unten Bruch; ursprüngliche Höhe mindestens 0,70. Seitenkanten rauh, Oberkante mit Flechtband verziert, Rückseite glatt. Danach war der Pinax niedrig aufgestellt. Von der Inschrift Μεγα(κ)λ(ῆ)ς καλός, „Megakles ist schön", ist der Name ausgekratzt und in roter Farbe durch Γλαυ(κ)ύ(τ)ης, Glaukytes, ersetzt. Auch dies Wort ist zum Teil abgerieben. Gefunden auf der athenischen Akropolis. Athen, Akropolismuseum.

Der vorstürmende junge Krieger ist vom Rücken gesehen; auf dem perspektivisch gestellten Schild als Schreckbild ein Silen mit langem rotem Pferdeschweif. Der Brauch, durch Inschriften die schönen Jünglinge der aristokratischen Kreise zu feiern, ist auf den attischen Vasen von der peisistratischen Zeit bis zum Ende der Perserkriege häufig. Vereinzelt sind die Träger dieser Schönheit später geschichtlich geworden wie Miltiades und Leagros. Von unserem Megakles jedoch und dem ihn verdrängenden Glaukytes ist nichts bekannt. Die Gestalt ist in Bewegung und Ausdruck, besonders in dem feinlippigen Mund, von großer Energie, die Raumfüllung vorzüglich. Der Stil ist noch archaisch, aber voll jenes Lebensgefühls, das auch die Generation der großen Vasenmaler zwischen 510 und 480 v. C. erfüllt. In dieser Zeit wird auch die Wandmalerei noch nicht wesentlich anders ausgesehen haben als dieser Tonpinax.

301. ETRUSKISCHE FAMILIE. Wandgemälde.

Nach Zeichnung. Tomba dei vasi dipinti, Corneto (Tarquinii).

Das Ehepaar ist zum Mahle gelagert wie auf dem Sarkophag T. 175. Er hält eine riesige Trinkschale aus Silber (weißgemalt; Nietköpfe) und streichelt der Gattin das Kinn, sie dankt mit Blick und graziöser Handbewegung. Links sitzt wie ein Abbild der Großen ein Geschwisterpaar in traulicher Umarmung. Von rechts kommt der kleine Mundschenk mit einem Weinsieb nud zwei Schöpflöffeln, unter dem Speisetisch liegt der Haushund. Die Wand ist mit Kränzen und Schmuckstücken behängt. Auf den Nebenseiten schlossen sich Tänzer und Tänzerinnen zwischen stilisierten Bäumchen an. Es ist das Wohlleben, wie es sich der Etrusker als Ideal des Lebens im Grabe abbilden läßt.

Die etruskischen Grabgemälde sind in Stil und Technik Ableger der griechischen Wandmalerei und in der archaischen Zeit z. T. von griechischer Hand ausgeführt. Die Profile des Ehepaars und manches andere findet auf ionischen Vasen seine Analogien. Dennoch ist die Durchführung von einer gewissen Schwere und ohne die Frische der primären Empfindung. Die Wiedergabe des Gemäldes durch moderne Zeichnung bedeutet eine weitere Einbuße. Andere Grabgemälde Cornetos sind stärker etruskisiert, in den ersten Jahrzehnten des 5. Jahrh. bildet sich sogar ein eigener etruskischer Stil aus. So dürfen wir aus ihnen nur das allgemeinste für die griechische Monumentalmalerei entnehmen, die Aufreihung im Raum, die Flächenausbreitung der Figuren, das einfache Nebeneinandersetzen ungebrochener Farben (vorwiegend Rot, Blau, Gelb, Grün).

302. Abb. 189. HERAKLES UND BUSIRIS. Alt=jonische Hydria.

Bemalter Wasserkrug aus Ton. H. 0,45 m. Gef. in Caere, dem alten Agylla, heute Cerveti. Wien, Österreich. Museum für Kunst und Industrie.

Als die Griechen im 7. Jahrh. v. C. an den Nil=mündungen Niederlassungen gründeten, entstand

Abb. 189. Altjonischer Wasserkrug (S. 302). Aus Caere. Wien.

unter der Nachwirkung der alten Fremdenfeindlich=keit der Ägypter die Sage von dem bösen Ägypter=könig Busiris, der die Fremden den Göttern opfert. Auch Herakles kommt in seine Gewalt, läßt sich ge=duldig binden, zerreißt am Altar die Fesseln und er=schlägt den König und seine Leute. Das Vasenbild könnte man unterschreiben „Sechse auf einen Streich". Herakles als rotbrauner Athlet von kolos=salem Wuchs und riesigen Schenkeln tritt mit jedem Fuß einem Ägypter auf die Kehle, zwei erdrosselt er in den Ellbogengelenken, dem fünften drückt er mit der Rechten den Hals zu, den letzten schleudert er am Fuß gegen den Altar. An dessen Stufen liegt König Busiris, kenntlich an dem Kopftuch mit der Uraeusschlange, die Hände auf den Rücken gefesselt. Andere retten sich auf und hinter den Altar, schrei=end, um Gnade flehend. Der Knieende links ist ein Bild schlotternder Angst. Auf der Rückseite des Ge=fäßes (Abb. 189) kommt im Laufschritt, natürlich zu spät, die nubische Knüppelgarde. Das Bild ist voll naiver Erzählerkraft und köstlichen Humors. Der Kraftmensch Herakles mit dem dicken Schädel und dem groben Gesicht steht in trefflichem Gegensatz zu der Feigheit und Todesangst der dürren Ägypter mit ihren eleganten weißen Fransenkleidern. An den Negern ist die Rasse ausgezeichnet beobachtet, bei den Ägyptern ist ein heller und dunkler Menschen=schlag unterschieden. Gewiß ist der Maler in Ägyp=ten gewesen.

Andere Gefäße gleichen Stils, alle aus Caere, ent=stammen offenbar derselben Werkstatt dieses unge=wöhnlich begabten Topfmalers, der ein Schilderer von unübertrefflicher Frische ist. Er hat Empfindung für lebhafte Farbenverteilung (Abb. 189) und wagt in dem natürlich gesehenen Lorbeerzweig auf der Schulter einen ornamentalen Naturalismus, der in der griechischen Kunst erst spät wieder hervortritt. Der kühne Übermut, mit dem er das Busiristhema an=packt, ist ein Erbteil des jonischen Stammes. Bularchos von Samos malte die Bestürmung Ma=gnesias durch die Kimmerier, Kalliphon von Samos den Übergang des Dareios über den Bosporus bei dem Zuge gegen die Skythen (514 v. C.). Die Berüh=rung mit dem Fremdländischen, die sich in diesen Themen ausspricht, hat gewiß zu der Frühreife des jonischen Wesens beigetragen.

Abb. 190a. Form der attischen Trinkschalen.

303. 304. Abb. 190. 190a. ATTISCHE TRINK=SCHALEN, Innenbilder.

Form wie Abb. 190a. Gebrannter Ton. Körper der Gefäße tiefschwarz glasiert, Bilder tongrundig rot=gelb ausgespart. Zeichnung mit Borste und Pinsel in

Abb. 190. Ringkampf. Innenbild einer attischen Trinkschale. Art des Euph=ronios. Das im Halbton gegebene ist ergänzt. Paris, Cabinet des médailles.

schwarzer, bisweilen verdünnter Firnisfarbe. Durchmesser der Schalen 0,23 und 0,32 m; der Innenbilder 0,14 bis 0,17 m. Nr. 1 ehemals bei van Branteghem; Nr. 2 British Museum; Nr. 3 ehemals bei Bourgignon;

Abb. 191. = T. 304. Achill verbindet den Patroklos. Schale des Sosias. Berlin, K. Museen.

Nr. 4 Berlin, Staatl. Museum; Abb. 190. Paris, Cab. des médailles.

Die Bilder stammen aus der Hochblüte der attischen Vasenmalerei, der Zeit 510—480 v. C., in der viele Stücke signiert werden, vom Werkstattmeister mit ἐποίησεν (hat's gemacht), vom Maler mit ἔγραψεν (hat's gezeichnet). Die Mehrzahl auch hochbedeutsamer Stücke ist unsigniert, eine eindringende Forschung gruppiert sie um die bekannten Namen oder in eigene Gruppen. Denn wenn auch überall der Charakter des Handwerksbetriebs deutlich bleibt, sind doch die Kompositionsideen, die Einzelausführung, der Strich der Zeichnung bei den guten Stücken von ausgesprochener Individualität. Man erlebt ganz aus der Nähe und aus erster Hand das wundervolle Schauspiel, wie die künstlerische Ausdrucksform in

liebevollem Ringen mit der Natur immer mehr zu innerer Bewegtheit, Freiheit und Größe fortgebildet wird. Die Hauptleidenschaft gilt natürlich dem Jünglingskörper, seiner Bewegung und Muskulatur. Die Stoffe umfassen das ganze Leben und die Mythologie. Während die gekrümmten Außenflächen der Schale zur Streifenkomposition zwingen, stellt die innere Kreisform eine besondere Aufgabe der Raumbelebung. Das Aushilfsmittel eines Bodenstrichs wird gern vermieden, das Figürliche ist lebendiger Rhythmus des Raums, gespanntes Gleichgewicht der Fläche. Das letzte Wollen der griechischen, ja aller echten Kunst läßt sich kaum klarer aufzeigen und empfinden als an dem einfachen Fall dieser Innenbilder.

T. 303, 1—3, Abb. 190 werden dem Euphronios zugeschrieben, dem reichsten und beweglichsten der großen Schalenmaler (vgl. auch Abb. 74); T. 303, 4 ist in der Art des Brygos; für T. 304 signiert Sosias als Werkstattmeister. — T. 303, 1. *Ein Jüngling fängt im Sprung einen Hasen*, in einen kreisenden Rhythmus komponiert, von äußerster Gespanntheit der eckigen Bewegung und stärkstem Lebensgefühl. Die Herbheit des Stils offenbart sich auch in der eindringlich klaren Muskelzeichnung. — T. 303, 2. *Jüngling bei Wein und Flötenspiel*, den eine kleine Tänzerin mit ihren Künsten erfreut. Die Horizontalen von Lager und Tisch geben das Rückgrat des Rhythmus. — T. 303, 3. *Ein Palästrit* mit einem Strick, unten eine Hacke zum Lockern des Bodens, rechts Springgewichte (Halteren). Vertikalrhythmus mit nach rechts geneigter Querbelastung (Kopf, Oberarme, Strick, Hacke). — T. 303, 4. *Ein glatzköpfiger Schulmeister* vorgebeugt auf seinem Stuhl, das aufgeklappte Diptychon (Schreibtafel) auf den Knieen, in der Rechten den Griffel (mit flachem Ende zum Ausstreichen auf der Wachsschicht), mit dem rechten Zeigefinger lebhaft dozierend. Der dürre Leib, die mageren Beine in den weiten Schuhen, der Charakterkopf sind frisch aus der Natur geholte Züge. — Abb. 190. *Ringkampf.* Ein Ringer wirft den Gegner über sich selbst, dessen Fuß stemmt sich an den Bildrand; der r. Unterschenkel des Knieenden verschwindet in Verkürzung. Der Aufseher mit der Zwieselrute weicht in Gegenbewegung nach links. —

304. Abb. 191. ACHILL VERBINDET DEN PATROKLOS.

Beide hocken auf dem großen Rundschild, dessen Schmuck ein Dreifuß ist. Links der aus der Wunde gezogene Pfeil. Achill ist ganz sachliche Aufmerksamkeit; Patroklos, in Pelzkappe, hilft mit dem Daumen nach, aber er wendet schmerzvoll den Kopf ab und zieht die Luft durch die entblößten, fest zusammengebissenen Zähne (weiß gemalt). Bilder von so persönlicher Stimmung sind auf den Vasen selten, es dürfte ein Gemälde zu Grunde liegen, das der Meister unübertrefflich in das Rund gepaßt hat. Das gleiche wird durch die überreiche Ausführung an Panzern, Chitonen, Helm nahegelegt, doch gehen die Einzelheiten in einem weich-malerischen Gesamtton auf. Die Augen sind nicht mehr in archaischer Art schlitzförmig (vgl. T. 303), sondern schon fast natürlich geöffnet und mit Wimpern, was nur in diesem größeren Format durchführbar ist. Das hier kopierte Gemälde könnte das Weihbild eines Verwundeten gewesen sein. Die Szene ist frei erfunden, nicht aus Homer.

305. ORPHEUS UNTER DEN THRAKERN.

Krater (Mischgefäß). H. 0,50 m; H. des Bildes 0,22 m. Gef. in Gela (Sizilien). Berlin, Staatl. Museum.

Orpheus singt zur Leier, vier rauhe Thraker in ihrer Nationaltracht, dem bunt gemusterten Wollmantel und der langschwänzigen Fuchspelzmütze sind im Banne der Musik, durch die sich ihr individueller Charakter offenbart, fast im Sinne der vier Temperamente der mittelalterlichen Theorie. Der Phlegmatiker rechts schaut aufmerksam, aber reserviert in seinen Mantel gehüllt, ohne sich hinreißen zu lassen. Der Choleriker voll innerer Spannung und wie zu Taten gereizt setzt den Fuß auf den Fels und stemmt die Hand in die Hüfte. Der Melancholiker lehnt sich auf den Speer und ist mit geschlossenen Augen innerlich erschüttert. Der Sanguiniker endlich schmilzt hin in weichem Gefühl und lehnt sich zärtlich an den Freund. Eine innere Stimmung von dieser Stärke, wie sie in der Antike nur ganz selten zum Ausdruck kommt, kann ebenfalls nur aus der großen Malerei stammen. Wir fühlen hier das Wesen Polygnots, des Charaktermalers (ἠθογράφος), wie ihn Aristoteles nennt.

306. ODYSSEUS ERSCHIESST DIE FREIER.

Attischer Trinkbecher (Skyphos). H. 0,295. Berlin, Staatl. Museum.

Die Ermordung der Freier der Penelope durch den heimgekehrten Gatten hatte Polygnot im Tempel der Athena Areia in Plataeae gemalt, der aus der Beute der Schlacht von 479 v. C. errichtet war. Nachklänge dieser Komposition finden sich mehrfach. Der Maler des Skyphos hat das Hauptsächlichste daraus auf zwei Seiten verteilt. Hier die überraschten Freier auf dem Speisebett, von denen der eine zwischen die Schulterblätter getroffen nach dem Pfeil greift — ein kühner und geglückter Rückenakt —; der andere streckt das Gewand zu vergeblichem Schutz, die Rechte um Gnade flehend vor, der dritte hält knieend den Speisetisch als Schild vor sich. Auf der anderen Seite der Angreifer zum Schuß geduckt und wie ein Raubtier anschleichend, ein Bild unentrinn-

barer Energie. Hinter Odysseus zwei Mägde, die erste mit angstvoll zusammengepreßten Händen, die andere mit der Hand an der Wange ihren Schauder beherrschend. In der Odysee sind die Mägde während der Mordszene eingesperrt. Es ist schwerlich eine andere epische Dichtung, sondern entweder das Drama oder wahrscheinlicher die bildende Kunst selbst, die diesen Chor der Mägde geschaffen, in dem das Schrecknis sich spiegelt. Der Zeichner des Tonbechers hat schon den freien und großen Strich der Zeit um 450 v. C.

307. AMAZONENSCHLACHT, KENTAURENKAMPF.

Attischer Krater mit Volutenhenkeln. H. 0,645 m; H. der Amazonenschlacht 0,26 m. New-York, Metropolitan Museum.

Unter dem Eindruck der Wandgemälde des Polygnot und seiner Arbeitsgenossen wird die Gefäßmalerei für einen Augenblick aus ihrer Bahn gelockt. Statt die neuen Ideen ihrem Können und den Bedingungen ihres tektonischen Stils anzupassen wie auf dem Skyphos T. 306, versucht sie auf Gefäßen von ungewöhnlicher Größe die Monumentalbilder mit ihrem Reichtum an Figuren und Einzelformen und vor allem mit den Schwierigkeiten perspektivisch gestellter Körper nachzuahmen. Für uns unschätzbar. Aber die Entwicklung hat sehr bald wieder in einfachere der Vase angemessene Zeichnung zurückgelenkt.

Die Amazonenschlacht geht auf das Bild zurück, das Mikon gegen 460 v. C. in der „bunten Halle" am athenischen Staatsmarkt malte, der Kentaurenkampf im Halsstreifen des Gefäßes wahrscheinlich auf ein Bild im Theseustempel. In der Amazonenschlacht sind die Geländelinien nebst Pflänzchen angegeben, mit denen die polygnotische Kunst die Gestalten im Raume staffelt. Rechts liegt eine gefallene Amazone den Arm über dem Kopf hinter dem Hügel; ein Grieche ersticht von hinter dem Hügel eine davor stehende Amazone, beides in der Zeichnung der Vase nicht eben glücklich geraten. Die erstaunlichste Figur ist der Gefallene in der Mitte mit der verkürzten Rückenansicht und dem untergeschlagenen Bein, wobei der Zeichner sich nicht versagt hat, den Schmutz an der Fußsohle und die Hautfalten wiederzugeben. Vortrefflich ist die Verkürzung des Schildes an der rechten Kämpferin. In den augenförmigen Falten der Leibröcke ist mehrfach dunklere Füllung, der erste Versuch mit Schatten. Durch die sorgfältige reiche Verzierung an Gewändern und Schilden wird der buntbewegte Gesamteindruck des Vorbildes gewiß recht ähnlich hervorgerufen. In dem oberen Bildstreifen gingen die Rückansichten der Kentauren weit über die Kräfte des Zeichners. In dem Kentauren rechts hat er eine zu große Kühnheit nachträglich bereut; die erste Vorzeichnung gab ihn nach rechts gebäumt mit zurückgedrehtem Oberkörper.

308. Abb. 193. 194. 195. LANDUNG DER ARGONAUTEN BEI DEN BEBRYKERN.

Gravierung der sog. Ficoronischen Bronzeciste. Aus Palestrina, dem alten Praeneste. H. der Ciste 0,53 m, der Zeichnung 0,22 m. Rom, Museo Kircheriano.

Diese zylindrischen Bronzecisten mit Deckel und Kettchen zum Tragen, in Mittelitalien besonders in Etrurien häufig, sind Behälter für weiblichen Schmuck

Abb. 193. Die Ficoronische Ciste (T. 308. Abb. 194.)

und Toilettengerät wie Spiegel, Kämme, Nadeln usw. Die 1745 von einem Ficoroni dem Jesuitenmuseum geschenkte, die schönste ihrer Gattung, hat auf dem Deckel die Inschrift: „Novios Plautios med Romai fecid. Dindia Macolnia fileai dedit." „Dindia Macolnia hat (mich) der Tochter geschenkt", wir dürfen vermuten zur Hochzeit; die Magulnier waren ein angesehenes Geschlecht von Praeneste. „Novius Plau-

Abb. 194. Die Argonauten bei der Besiegung des Amykos durch Polydeukes. Fortsetzung von T. 307. Von der Ficoronischen Ciste. Rom, Museo Kircheriano.

tius hat mich in Rom gemacht"; der Künstler war der Orthographie nach Campaner, vielleicht der Freigelassene eines Mannes aus dem römischen Geschlecht der Plautii. Nach den Buchstabenformen ist die Ciste etwa im Anfang des 4. Jahrh. v. C. entstanden. Die gegossenen Figuren auf dem Deckel und an den Füßen sind von gröberem Stil. Die Gravierungen verraten zwar auch in manchem italische Eigenart, sind aber in der Hauptsache von offenbar feinfühliger Hand einem griechischen Gemälde nachgebildet, vielleicht dem Argonautenbild des Mikon im Heiligtum der Dioskuren (Anakeion) zu Athen, indem der Künstler etwa über Tarent die Vorlage bekommen haben konnte.

Amykos, der König der wilden Bebryker, hat den Argonauten nur die Landung gestattet, falls einer von ihnen sich im Faustkampf mit ihm messe. Polydeukes hat ihn besiegt und bindet ihn an einen Baumstamm, die Zucht der griechischen Palästra triumphiert über rohe Barbarenkraft. Unten am Baum ist der kleine Diener des Polydeukes trotz allem Kampflärm eingeschlafen unter dem Berg von Sachen, die er für seinen Herrn aufbewahrt, Mantel, Sandalen, Ölfläschchen, Schabgerät; neben ihm die Hacke zum Lockern des Bodens, neben Amykos dessen Schuhe und Mantel. Oben fliegt Nike in ungriechischer Weise fast nackt, mit Kranz und Binde auf den Sieger zu. Zuschauer sind rechts Athena und zwei Griechenhelden, von denen der sitzende schöne mit Schuhen, Kranz und Armschmuck wohl Jason, der etwas weichliche Führer der Argonauten ist. Der Sitzende links (Abb. 194) mit rauher Brust, der erregt, als müsse er an sich halten, seinen Speer umklammert, gehört zu Amykos; vielleicht sein Bruder Mygdon. Hinter ihm schaut ein rauher Geflügelter finster auf die Szene, Boreas, der Nordwind, als Schutzgott der Bebryker das Gegenstück zu Athena.

Das mythologische Ereignis wird umrahmt von Szenen (Abb. 195), in denen der Zustand der Seefahrer nach glücklicher Landung reizend geschildert wird. Man sieht das Schiff; ein Jüngling mit Gerät steigt auf der Leiter ans Land, ein zweiter sitzt unten mit seinem Ruder. Auf Deck liegt ein Schlafender, ein anderer wühlt im Mantelsack, ein dritter schaut gespannt nach der Kampfszene. Weiter rechts ist die Quelle, um derentwillen man gelandet ist. Der eine Jüngling löscht seinen Durst, der andere aber ist so begeistert durch den Sieg des Polydeukes, daß er sogleich selbst Faustkampf üben muß. An einem Baum hängt der Sandsack (κωρυκός), gegen den er wie in der heimischen Palästra kunstgemäße Übungsschläge führt. Unten aber sitzt der dicke Quelldämon, der Silen, lacht unmäßig über das verrückte Beginnen und macht es nach, indem er mit den Fäusten auf den eigenen Bauch trommelt. Auf der anderen Seite hält

Abb. 195. Landung der Argonauten im Lande der Bebryker. Bildfries der Ficoronischen Ciste (Abb. 193, 194. T. 308).

ein Jüngling eine Wasseramphora, eine andere liegt am Boden, zwei Krieger plaudern in freundschaftlicher Umschlingung. Oben lagert unbeteiligt eine jugendliche Gestalt, wahrscheinlich ein Berggott. Diese Zuständlichkeit neben dem heroischen Vorgang, der selbst als ruhige Schlußszene gestaltet ist, ist echt polygnotisch. So war auch in Delphi die Zerstörung Trojas nicht als Kampf dargestellt, sondern als der Morgen nach der Unheilsnacht, an dem jeder nach seiner Charakterart mit sich selbst beschäftigt ist.

309. GRABSTEIN DES MNASON.

Schwarzer Kalkstein. H. 1 m., Dicke 0,20 m. Nach Zeichnung. Gef. bei Theben. Theben, Museum.

Die Technik, eine gehämmerte Zeichnung, kommt nur an wenigen Stücken in Theben und an Grabsteinen frühhellenistischer Zeit aus Chios vor. Der blauschwarze Kalkstein ist poliert; die Linien sind mit dem stumpfen Meißel flach eingehauen, z. T. nur punktiert, so daß sie hauptsächlich durch die in Grau veränderte Farbe sichtbar sind; das Feld ist gerauht und ebenfalls grau.

Die Zeichnung, von vornehmer Schönheit und Einfachheit, entspricht dem Stil der attischen Vasen um 440 v. C. Der Kopf des Mnason, in Stirn und Nase mit einem schüchternen Versuch zur Individualisierung, findet seine Verwandten im Parthenonfries. Die Chitonfalten mit den leicht gebauschten Rändern erinnern an den Fries von Phigalia. Ein ähnliches Stück, der Grabstein des Rhynchon, entspricht der Stilstufe des Vasenmalers Meidias vom Ende des 5. Jahrh. v. C. Diese böotischen Grabsteine sind die einzigen Originale, die uns die Zeichenkunst des 5. Jahrh. in etwas monumentalerem Maßstab zeigen.

310. LETO UND NIOBE BEIM KNÖCHELSPIEL.

Gemälde auf Marmor. H. 0,42 m. Gef. 1746 in Herculanum. Neapel, Museo nazionale.

Im Vordergrund knieen Hileaira und Aglaie im „Fünfsteinspiel" (πεντάλιθα nach Pollux). Hileaira hat fünf Spielsteine in Knöchelform in die Höhe geworfen, drei davon mit dem Handrücken aufgefangen und muß nun die beiden gefallenen mit derselben Hand nehmen, ohne daß jene herunterfallen. Sie hat bereits die linke Hand voll gewonnener Knöchel, während Aglaie ihren letzten Stein ängstlich mit dem Daumen auf den Boden drückt. Aglaie deutet mit den Fingern der Linken auf sich, als wolle sie sagen: „Diesmal sind sie für mich." Drei weitere Knöchel liegen hinten. Sie gehören den beiden Frauen im Hintergrund, die jetzt das Spiel vergessen haben und deren Bedeutung wir ohne die Beischriften nicht erraten könnten. Die Große ist niemand geringeres als Leto, die künftige Mutter der göttlichen Geschwister Apollon und Artemis, die andere Niobe, welcher dereinst für ihre Überhebung gegen Leto ein so grausames Geschick widerfahren wird. Ein Vers der Sappho sagt: „Leto und Niobe waren dereinstmals liebe Gespielen." Damit haben wir die Erklärung der Szene. Noch sind sie Freundinnen, aber wie ein Vorläufer des furchtbaren Zwistes ist eine Verstimmung da. Die stolze Leto ist beim Spiel durch ein rasches Wort der Niobe verletzt worden. Die zarte Phoibe drängt mit kindlichem Eifer die Niobe, das Unrecht gut zu machen. Niobe sucht die Hand der Leto, aber nur zögernd wendet sich diese ihr zu und vermeidet noch ihren Blick. Ein feiner Gegensatz ist zwischen den im Spiel aufgehenden Mädchen vorn und der vorahnungsvoll ernsten Stimmung oben. Wundervoll charakterisiert ist die auch körperlich gewaltige dereinstige Göttermutter gegenüber der raschen und leichtherzigen Niobe. Das ausdrucksvolle Spiel der Hände erinnert an das Orpheusrelief (T. 283). Auch die Gestalten dieses Gemäldes wurzeln in der phidiasischen Kunst. Das Original dürfte in den dreißiger Jahren des 5. Jahrh. entstanden sein. Alexandros, der Athener, der sich als Maler auf der Tafel nennt (Ἀλέξανδρος Ἀθηναῖος ἔγραφεν), ist zweifellos nur Kopist. Er verrät sich durch den nicht allzusicheren, bisweilen kleinlichen Strich und manche bedenkliche Proportion (zu lange Unterkörper der hintenstehenden Frauen, linke Hand der Phoibe!). Doch hat er das Beste, die feine tiefe Stimmung des Urbildes, treulich überliefert. Das Gemälde gehört zu den sogenannten Monochromata, den „Einfarbigen". Die Gestalten sind mit rotbrauner Farbe gezeichnet, die Haare sowie Teile der Gewandung mit der gleichen Farbe gedeckt. Nur an dem Untergewand der Leto, dem Mantel der Niobe, an Binden und Schuhen scheint noch eine deckende blaugraue Farbe gewesen zu sein. Schattengebung fehlt. Das Gemälde war in Herculanum als Wandschmuck eingelassen.

311. ZEICHNUNGEN AUF ELFENBEIN: Aphrodite mit Eros; Hera; ein Viergespann.

Geglättete Elfenbeinplatten von geringer Dicke, zum Aufleimen auf ein Gerät aus Holz, etwa ein Kästchen. Die Zeichnung ist mit scharfem Stift eingeritzt; die Flächen waren leicht mit Farbe angelegt, wovon noch Spuren vorhanden. Die Abbildungen haben Originalgröße. Gef. in der Krim im Grabhügel eines skythischen Fürsten, dem sog. Kul-Oba, 6 km von Kertsch, der alten Griechenkolonie Pantikapaion. Petersburg, Museum der Ermitage.

Die Bilder der Aphrodite (links oben) und der Hera (rechts) sind von einem Parisurteil, aus dem auch Bruchstücke des Paris und der Athena vorhanden sind. Hera steht im einfachen Peplos mit Strahlenverzierung da, über dem bekränzten Haupt ein dünnes Schleiergewand, dessen Ende die gesenkte Rechte hält. Der stolze schlanke Körper, der volle Arm sind ganz Hoheit und Schönheit. Das Haupt neigt sich leise wie in der inneren Unruhe eines wich-

Abb. 200. Hades. Etruskische Wandmalerei. Grotta dell'Orco bei Corneto. 4. Jahrh. v. C. Nach Zeichnung.

tigen Augenblicks, der Blick geht groß wie in heimlicher Spannung auf Paris ihr gegenüber. Aphrodite (links) mit dem kleinen Eros auf der Schulter, ist in leichtem wiegenden Schritt, in weichen Schuhen; die Enden des dünnen Obergewandes flattern von der eingestützten Linken ihr nach. Die üppige Brust zeichnet sich aus dem zarten Untergewand ab. Das schöne Haupt, mit Häubchen und Diadem, neigt sich zu Eros, mit stillem, in sich selbst ruhendem Blick. Die Gestalt ist voll sinnlicher Lebensfülle und doch von unendlicher Größe und Hoheit. Die Zeichnungen sind unbestritten das Schönste, was von griechischer Zeichenkunst erhalten ist. Die glatte Fläche des Elfenbeins bot keinen Widerstand, die unmittelbare Empfindung des Künstlers floß in jede Linie.

Das Viergespann (unten) gehört wahrscheinlich zu einer Darstellung der Entführung der Leukippostöchter durch Kastor und Polydeukes, da Reste zweier laufender Mädchen erhalten sind. Die Pferdeköpfe sind voll Ausdruck und Feuer, die Haltung des Jünglings von momentaner Lebendigkeit. Zeitlich gehören die Zeichnungen etwa in den Anfang des 4. Jahrh. v. C.

Abb. 197. APHRODITE MIT EROS UND PAN BEIM FÜNFSTEINSPIEL.

Deckel eines Klappspiegels aus Bronze. Durchmesser 0,184 m. Die Gravierung ist auf der Innenseite, so daß man sie bei der Benützung des Spiegels sah. Außen ist ein flaches Relief, die liebeskranke Phaedra. Gef. in Korinth. London, British Museum.

Abb. 197 (187 in der 2. Aufl.) Aphrodite mit Pan beim Fünfsteinspiel. Gravierung einer bronzenen Spiegelkapsel. 4. Jahrh. v. C. London, British Museum.

Auf einer Bank sitzt Aphrodite, neben ihr kauert Pan, bocksbeinig und bockshäuptig. Sie haben „Fünfstein" gespielt (S. 197) und sind in Streit. Pan hebt beschwörend den Finger, sein Gesichtsausdruck ist höchst ernsthaft und eindringlich. Aphrodite verlangt mit einer Handbewegung die Steine für sich, der kleine Eros unterstützt lebhaft ihre Behauptung. Das Bildchen ist von reizendem, im Altertum nicht eben häufigem Humor. Die üppige Gestalt der Göttin steht im schönsten Gegensatz zu dem zähen Bockskerl. Das Stück steht stilistisch und zeitlich dem vorigen nahe.

Abb. 201. Handzeichnung Michelangelos.

312. ETRUSKISCHER FRAUENKOPF.

Abb. 200. HADESKOPF.

Abb. 201. ZEICHNUNG MICHELANGELOS.

Die Wandgemälde sind in der Grotta dell'Orco, einem Felsgrabe bei Corneto, einst Tarquinii. Abbildung 200 nach Zeichnung.

In den etruskischen Gräbern des 4. Jahrh. v. C. finden sich zusammen mit den üblichen Gelageszenen der älteren Zeit (T. 301) bisweilen Darstellungen der griechischen Unterwelt mit Hades, Persephone, auch griechischen Heroen, die von etruskischen Schreckdämonen bewacht werden. Gewölkartiges Dunkel wie auf T. 312 deutet den Ort an. Hades (Abb. 200) trägt die Hundsfellkappe, die unsichtbar machen kann; die Heroine (T. 312) ist an Hals und Haar reich geschmückt. Der Frauenkopf läßt besser als die Nachzeichnung des Hadeskopfes die „klassische" Schönheit dieses Stils erkennen. Aber es ist Schönheit zweiter Hand; der erste Impuls, die Lebenswärme des griechischen Urbildes fehlen. Immerhin müssen wir dankbar die Allgemeinwirkung dieses breitpinseligen Monumentalstils anerkennen. Daß Michelangelo einmal einen ähnlichen Hadeskopf gesehen und skizziert hat (Abb. 201), ist mehr als ein Kuriosum.

Man glaubt in der Kunst des dämonischen Toskaners manche Wesenszüge der Etrusker sich fortsetzen zu sehen (vgl. zu T. 169), und dies kleine Zeugnis seines unmittelbaren Interesses an ihrer Kunst ist also be≈ deutsam.

313. ALEXANDERSCHLACHT.

Fußbodenmosaik. Breite 5,12 m, Höhe 2,71 m. Gef. am 24. Oktober 1831 in Pompeji in einem auf den Säulenhof geöffneten Saal eines vornehmen Hauses, dem der Satyr T. 102 den Namen Casa del Fauno gegeben hat. Ursprünglich hieß es Casa di Goethe, da sein Sohn August beim Beginn der Ausgrabung zugegen war. Die dunklen Flecke im Mosaik aus brauner Stuckmasse sind antik. Wahrscheinlich ist die Ausflickung nach dem Erdbeben des Jahres 63 v. C. gemacht. Neapel, Museo nazionale.

Als Goethe kurz vor seinem Tode eine farbige Zeichnung des Alexandermosaiks zu Gesicht bekam, schrieb er am 10. März 1832: „Mit≈ und Nachwelt werden nicht hinreichen, solches Wunder der Kunst völlig zu kommentieren, und wir genötigt sein, nach aufklärender Betrachtung und Untersuchung, immer wieder zur einfachen, reinen Bewunderung zurück≈ zukehren". Diese Worte der Freude und Über≈ raschung bestehen zu Recht. Das Alexandermosaik ist die einzige originalgroße Kopie eines griechischen Monumentalgemäldes. Das Aneinandersetzen kleiner farbiger Steine hat freilich die weichen Übergänge nur mit härteren Abgrenzungen wiederzugeben ge≈ stattet und wohl auch das Kolorit beeinflußt. Aber gerade das Mechanische der Technik bietet Gewähr, daß die Kopisten nicht nach Laune von der Vorlage abwichen.

Von links stürmt die kleine Schar der makedoni≈ schen Reiter heran. Alexander, ihnen voran, durch≈ bohrt einen berittenen Perser, daß die Lanzenspitze wieder herausdringt und der Getroffene, wahrschein≈ lich der Bruder des Perserkönigs, der Feldherr Oxa≈ thres, sich in höchstem Schmerze windet. Dareios ist aufs äußerste erregt. Vom Wagen aus streckt er mit aufgerissenen Augen angstvoll und vergeblich die Hand aus. Diesseits des Wagens ist ein Perser vom Pferde gesprungen und will auf den Zuruf des Königs dem Oxathres Hilfe bringen, sicher nicht, wie wohl gesagt wird, dem Könige sein Pferd zur Flucht anbieten. Denn dieser selbst, echt königlich, denkt an den fallenden Getreuen mehr als an die eigene Sicherheit. Der Kutscher jedoch des königlichen Viergespanns holt mit der Geißel zu einem furcht≈ baren Schlage aus, und obwohl der vorderste Rappe gegen den Wagen zurückscheut, haben die drei an≈ deren Rosse schon Köpfe und Vorderbeine zum Ga≈ loppsprung gehoben. So wird der König im nächsten Augenblick dem Getümmel entrückt sein, noch ehe Alexander die Lanze zurückreißt und über Waffe und Bewegungen wieder Herr ist. Der Feldherr fällt also nicht umsonst für seinen König. Diese vier Ge≈ stalten sind der Kern des Bildes, ihre Empfindungen der seelische Grundakkord: der feurige, unwidersteh≈ liche Alexander, der Getreue, der für seinen Fürsten einen herrlichen Tod stirbt, der hilfsbereite Freund, endlich, mit großartiger Geste über das Unglück er≈ haben, der edelmütige König. Alles andere ist Be≈ gleitung und Ausmalung.

Das Schlachtengetümmel ist mit reifster Kunst komponiert und mit unauffälligen Mitteln gegliedert. Wie von ungefähr heben sich gegen den kühlen grauen Himmel die Äste eines kahlen Baumes ab; gerade hier, auf Zweidrittel der Länge, ist die Scheide zwischen Griechen und Persern. Der Griechen sind wenige, aber sie sind voll unwiderstehlicher Stoß≈ kraft, die Perser eine ungeheuere Masse, in der es vor≈ und zurückflutet: erregte Gesichter unter Hel≈ men und Mützen, teils vor≈, teils rückwärts ge≈ wandt, aufgeworfene Arme, Pferdeleiber und ≈köpfe, über alle dem zahllose Lanzen, die von den Weichen≈ den über die Schulter geworfen scheinen, und die das Gefühl der Masse vollständig machen. Vorne, um auch die Dicke dieser Menschenschicht zu empfin≈ den, wird das Auge zur Bewegung in die Tiefe ange≈ regt durch umhergestreute Waffen, einen geknickten Lanzenschaft, den Stürzenden unter seinem Schild, in welchem sich sein Kopf abspiegelt, den Kriechen≈ den rechts unter dem Wagen, endlich durch das Mei≈ sterstück der Raumvertiefung, das von hinten gese≈ hene Pferd (vgl. S. 189 r.). So glauben wir, mitten in die Schlacht zu sehen, es fehlt nichts zu vollkomme≈ ner Illusion.

Ein glückliches Zusammentreffen lehrt, wie ein neuerer Maler die Illusion mit denselben Mitteln er≈ reicht. In Velasquez' Übergabe von Breda (Abb. 202) wiederholt sich an anderem Stoffe die Komposition der Alexanderschlacht. Links der kleinere Haufen, diesmal der Besiegten, auch hier durch per≈ sönliche Charakterisierung umso anziehender. Rechts das gewaltige spanische Heer, eine geballte Masse. Wieder fehlt nicht die Tiefenanregung: vorn Steine und Kräuter, im Mittelgrund rechts der lange, ge≈ schweifte Pferdeleib, in der Tiefe die Unzahl der spanischen Lanzen. Der besiegte Kommandant über≈ gibt mit demütiger Gebärde den Festungsschlüssel, der spanische Feldhauptmann legt ihm menschlich vornehm die Hand auf die Schulter, auch dies eine Geste des Edelmuts wie bei Darius. Nur die Land≈ schaft hat der moderne Künstler vor dem alten vor≈ aus: zwischen und über den Anführern erscheint die abziehende Besatzung, weiterhin die Batterien der Be≈ lagerer, dann weite Ebene, ganz in der Ferne die be≈ siegte brennende Stadt. Aber es fragt sich, ob diese Ablenkung in die Ferne eine Verstärkung der Wir≈

kung ist. Seelisch ist das antike Bild zweifellos stärker, weil nur der Mensch es ist, der alles Interesse für sein schreckliches Wollen und Leiden gefangen nimmt. Bei Velasquez haben wir statt eines Menschendramas eine repräsentative Staatsaktion. So überwog bei ihm der Maler den Künstler. In dem alten Meister waren beide gleich stark.

Das Urbild des Mosaiks wird jetzt meist dem Philoxenos von Eretria zugeschrieben, der für Kassander von Makedonien (319—297 v. C.) ein berühmtes proelium Alexandri cum Dario (Plinius) malte. Philoxenos war ein Schüler des Nikomachos von Theben, der noch wie andere seiner Zeit nur mit den vier Farben Polygnots gemalt haben soll, also ohne blaues Pigment, das tatsächlich in dem Mosaik fehlt. Doch ist zu fragen, wie weit dessen Kolorit durch die verfügbaren Steinarten bestimmt ist. Das Mosaik ist nicht in Pompeji gearbeitet, denn bei der Verlegung wurde oben ein Stück Himmel, unten ein grauer Streifen angefügt, auch sind einzelne Stellen im Bilde in gröberer Technik ausgebessert. Das Haus des Faun ist etwa im 2. Jahrh. v. C. erbaut worden.

Abb. 202. Die Übergabe von Breda. Gemälde des Velasquez (1599—1660 n. C.) Madrid, Museum des Prado.

314. ACHILL ENTLÄSST BRISEIS.

Wandgemälde aus dem „Hause des tragischen Dichters" in Pompeji. H. 1,27 m. Neapel, Museo nazionale.

Vor seinem Zelte thront Achill, Patroklos führt die weinende Briseïs heraus, Achill übergibt sie mit großartiger Gebärde den beiden Herolden des Agamemnon zu seiner Rechten. Einen letzten Blick voll Leidenschaft und Feuer wirft er auf die Geliebte, voll heiligen Zornes über das erlittene Unrecht. Der Alte hinter ihm, sein väterlicher Freund Phoinix, blickt mit besorgter Miene auf den leidenschaftlichen Helden; fünf Myrmidonen halten Wache vor dem Zelt.

Die Stimmung ist von großer Kraft und Innerlichkeit, der künstlerische Aufbau des Bildes schlechtweg meisterhaft. Der helle Schild hinter dem Kopfe des Achill zieht den Blick zuerst auf den seelischen Brennpunkt der Komposition; die Köpfe der nächstwichtigen Gestalten, Patroklos und Briseïs, sind

Abb. 203. Die Aldobrandinische Hochzeit (T. 316, 317).

ebenfalls durch Schilde, aber weniger helle, abgehoben, auch Phoinix' Kopf ist isoliert. Die Dienenden sind mit besonderem Feingefühl behandelt; in der Mitte sind ihre Gesichter durch Helme und Schilde fast verdeckt, die anderen, auch die Herolde, blicken zur Seite, um durch keinen neugierigen Blick unzart zu sein. So ist das Interesse auf die Erlebenden gesammelt, und doch spielt das Ereignis mitten in der bewegten Welt des Heerlagers. Die Gefahr, durch Nebenpersonen von der Hauptsache abzulenken, ist in der Übergabe von Breda nicht vermieden (Abbildung 202); die vier Köpfe z B., die aus dem Bilde herausblicken, fordern den Betrachter zu gesonderter Aufmerksamkeit auf ihre Person heraus.

Die gleiche Sicherheit ist in dem Rhythmus der Linien und Farben. Sessel und Zelt führen diagonal in die Tiefe, die Bewegung der Briseïs kommt aus der Tiefe schräg nach vorn. Vom rechten Arm des Patroklos über seine und Achills Schulter bis zur Rechten des Achill geht eine Leitlinie gegen die Herolde hin, von wo die Bewegung in den Mittelgrund zurückweicht. Dem entspricht nach hinten der Bogen, den die Helme der Myrmidonen vor der Zeltwand beschreiben. Die zwei Köpfe vor dem Zelteingang endlich lassen die Tiefe des Innenraumes, der Stätte nun vergangener Freuden, empfinden. Die Verteilung der Farbenwerte unterstützt das Tiefengefühl. Dem Dunkelviolett des Zeltes entsprechen vorne die sattroten Mäntel des Achill und Patroklos, während im Mittelgrund rechts und links ein zartes Gelb und Blau an den Gewändern der Briseïs und der Herolde sich die Wage hält und dazwischen das helle Waffengeschimmer der Krieger die Überleitung bildet.

Bei so viel Kunst ist anzunehmen, daß der Maler sich eng an ein vortreffliches Vorbild hielt, zumal die Ausführung zum besten in Pompeji gehört. Die Kunstmittel sind die gleichen wie beim Alexandermosaik; es fehlten in dem jetzt zerstörten Vordergrund auch die kleinen Mittel der Tiefenführung nicht, ein übereck gestellter Schemel, ein schräger Schild. Die gehaltene Ruhe und seelische Vertiefung entsprechen durchaus der Grundstimmung des vierten Jahrhunderts. So haben wir wohl auch in dem Briseïsbilde einen Nachklang aus dem größten Jahrhundert der griechischen Malerei.

315. PARIS UND HELENA.

Wandgemälde in Pompeji. Casa degli Amorini dorati.

Helena und Paris in der Vorhalle des Palastes, dessen ehemals sehr hohe Tür halb geöffnet ist. Eros mit weißschimmerndem Körperchen weist die Liebenden auf die dunkle Tiefe. Aber Paris sitzt lässig, fast unfreudig, jedenfalls unentschlossen. Aphrodite flüstert an seinem Ohr, faßt nach seinem Arm. Helena steht regungslos, mit gesenktem Haupt, aber voll stärkerer Erwartung und Bereitschaft. Peitho lugt hinter ihr hervor. Auch hier sind es die Götter, die den Schicksalsschritt wollen, wie in der Bildkomposition des 5. Jahrh. (T. 284). Aber ihr Wirken ist geheimer, als müsse es eben doch der eigene Entschluß der Liebenden sein. Die Götter sind die Treibenden, aber der Mensch weiß jetzt: In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne. Es ist die schwere wühlende Stimmung wie in den Tragödien des Euripides, das letzte Wehren gegen die unheilvolle Leidenschaft. Auch das Raumbild ist, wie hier nicht näher ausgeführt werden kann, von der Bühne abhängig, und zwar in deren hellenistischer Ausgestaltung. Die Vorbilder dieser und verwandter Darstellungen gehören vermutlich in frühhellenistische Zeit.

316, 317. Abb. 203. DIE ALDOBRANDINISCHE HOCHZEIT.

Wandgemälde, gef. 1604 auf dem Esquilin in Rom. H. 0,92 m, Länge 2,42 m. Freskofarben auf Stuck. Bis 1818 in Villa Aldobrandini, jetzt Bibliothek des Vatikans.

Im Mittelpunkt auf dem großen Brautbett die verhüllte Braut in Weiß, den Blick in tiefem Sinnen gesenkt. Eine göttliche halbentblößte Frau, den Arm um ihren Nacken legend, redet ihr liebevoll zu, Aphrodite, die der Vermählten die letzte Scheu nimmt. (T. 316). Peitho, mädchenhaft, halbentblößt, auf eine Säule gelehnt, gießt wohlriechendes Wasser in eine Muschel, um die Braut zu besprengen. Rechts auf der großen Schwelle sitzt ein Jüngling (T. 317), den feurigen Blick zur Braut erhoben, nicht der Bräutigam, sondern nach Haltung, Tracht und Bekränzung Hymenaios, der Hochzeitsgott, der die Braut bis an die Schwelle geleitet hat und nun auf den Augenblick harrt, den jungen Ehemann zu rufen. Während die Braut, nur von göttlichen Wesen umgeben, die Weihe und Heiligkeit des Augenblicks erfährt, vollzieht sich seitwärts die irdische Geschäftigkeit. Rechts Mädchen aus dem Hochzeitszuge, eine Lyraspielerin, eine Sängerin mit Blattkrone, eine Brautjungfer, die von goldenem Teller Weihrauchkörner auf dem Räucheraltar opfert. Hier sind wir im Freien, die Mädchen heben sich gegen Hellblau ab; dann folgt bis zum Hymenaios die schräglaufende Wand der Vorhalle. Das Brautgemach selbst ist rechts durch einen Pfeiler und die Schwelle, links durch ein vorspringendes Mauerstück begrenzt. In dieser Türlaibung zu einem Hintergemach steht verhüllt die Brautmutter, die mit dem Rücken der Hand die Wärme des Wassers prüft, das die Dienerinnen in das Becken gegossen haben; an dem Pfeiler hängt das Handtuch. Ein Fußbad für die Neuvermählten ist als antike Sitte aus Varro bezeugt. Der Eintritt in das neue Haus ist im übrigen mit zahllosen abergläubischen Gebräuchen zur Abwehr böser Dämonen und Vorzeichen umgeben. Das ist hier ins Poetische gehoben: die junge Frau wissen wir im Schutz guter Geister und Götter, die Mutter sorgt für das Irdische, draußen singen die Freundinnen das Hochzeitslied, das Epithalamion. Daß der Gatte fehlt, ist eine echt griechische Zartheit. Das Bild ist ein gemaltes Epithalamion, wahrscheinlich unmittelbar nach einem Gedicht; seine gegebene Stelle ist ein Hochzeitsgemach.

Das Gemälde war in einem römischen Hause der frühen Kaiserzeit friesartig in den Wandschmuck einbezogen. Es ist sehr flott gemalt, wenn auch im einzelnen nicht mit besonderer Empfindung. „Der Künstler hat die Figuren in mittleren Farben angelegt und dann mit eilender Hand lichte und dunkle Töne aufgesetzt in Flecken und kräftigen Strichen, ohne . . . die Töne in allmählichen Übergängen ineinander zu arbeiten. Er hat vielmehr die verschiedenen Töne über- und nebeneinander unvermittelt stehen gelassen und dadurch eine sehr lockere malerische Formengebung und eine große Lebendigkeit erreicht" (Winter). Auf den Seiten und im Hintergrund herrschen goldig-bräunliche Töne, der Himmel und der freie Raum rechts sind hell-bläulich. Der Körper des Hymenaios ist kräftig braun. Seinem tief grünblauem Gewand hält links der dunkelgrüne Mantel der Peitho die Wage, und dasselbe Dunkelgrün ist an der Zudecke des Bettes die Basis für die Mittelgruppe. Das Gewand der Aphrodite ist lichtviolett, das Kleid der Braut weiß mit einem Stich ins Bläuliche. So ist die wunderbar abgewogene Farbengebung gegen die Mitte zu wirkungsvoll ins Helle gesteigert.

Auch hier ist ein griechisches Urbild gewiß im wesentlichen getreu kopiert. Seine Zeit ergibt sich aus dem Stil von Gewandung und Gerät als die hellenistische, doch wollte man es wegen der stillen Vornehmheit der Stimmung älter setzen. Das ist nicht stichhaltig, denn auch der Hellenismus ist stillen und zarten Stimmungen durchaus zugänglich, wie z. B. in der bukolischen Poesie. Und die Umarbeitung einer älteren Idee, wie in dem Paris-Helena-Relief (T. 284), ist hier nicht wahrscheinlich, da Raumkomposition und Gestalten aus einer Empfindung sind. Immerhin mag man das Werk in die weniger übersättigte frühhellenistische Periode weisen.

318. DIE CHARITEN.

Wandgemälde aus Pompeji. H. 0,50 m. Neapel, Museo nazionale.

Vereinzelt werden in der pompejanischen Wandmalerei plastische Vorbilder benutzt, wie hier die drei Chariten der Sieneser Gruppe (T. 161). Der Maler hat eine Felswand nebst allerhand Pflänzchen zum Hintergrund genommen und einigen Körper- und Schlagschatten mit Lichteinfall von rechts durchgeführt. Ob die Kurzbeinigkeit der Gestalten, besonders der linken, sowie anderes gegenüber der plastischen Gruppe scheinbar Individuelle gewollt ist oder Unzulänglichkeit, bleibe dahingestellt. Jedenfalls hat uns der Maler den Gesamteindruck dieser schönen Idee, die wir auch in der Sieneser Gruppe nur unvollkommen gearbeitet und dazu verstümmelt besitzen, ganz wirkungsvoll vermittelt: die schlanken biegsamen Vertikalen der Mädchenleiber durch die schöne Wellenlinie der Arme horizontal verbunden.

319. NEREIDE AUF DEM MEERPANTHER.

Wandgemälde aus Stabiae. H. 0,56 m, Breite 0,90 m. Neapel, Museo nazionale.

Ein nacktes Meermädchen, Tochter des Nereus,

tränkt ihren fischleibigen Panther aus goldener Schale mit Wein.

Auch dies ist ein plastisches Motiv, das in dem Hochzeitszug des Poseidon auf dem Altar des Domitius Ahenobarbus sich wiederfindet (35 v. C.; München, Glyptothek) und letzten Endes vielleicht auf den „Meerthiasos" des Skopas zurückgeht. Den wundervollen Zusammenklang der Rhythmen von Mensch und Tier hat der Stabianer Maler mit breiter Kraft und Fülle des Pinsels gemalt wie nirgends in Pompeji. Sein Hauptverdienst aber ist der großartige Farbenakkord, durch den das Bild aus allem sonstigen heraussprüht: auf dem in der Marmorstuckschicht gefärbten leuchtend roten Hintergrund der meergrüne Panther und der warm gelbliche Mädchenkörper zusammengebunden durch die durchsichtig hellgrünlichen Töne des Gewandes und seiner flatternden Enden.

320. BILDNISSE VON MUMIEN.

In enkaustischer Technik auf Holz. Die Köpfe etwas unter Lebensgröße. Gef. im Fayûm, dem Nebentale des Nil. Aus der Sammlung Theodor Graf.

Die Trockenheit des Wüstensandes, der durch die Papyri uns so viele geistige Schätze des Griechentums wiederschenkt, hat wenigstens an einer Stelle auch Zeugnisse griechischer Malerei bewahrt. Bei der griechisch-ägyptischen Hafenstadt Kerke, heute Rabajât und Hawâra, wurden Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts über 100 Bildnisse gefunden. Die Tafeln aus Sykomoren- oder Zypressenholz liegen in der Mumienumwicklung an der Stelle des Kopfes. Indem die Griechen die Bestattungsform der Ägypter annahmen, ersetzten sie die starre Mumienmaske durch gemalte Porträts, die unmittelbar nach dem Leben gemacht sind. Mit welcher Kraft der Charakteristik, bedarf keiner Erläuterung. In der ersten Finderfreude und Überraschung glaubte man hellenistische Werke, ja Ptolemaeerköniginnen zu haben, durch äußere Umstände ist aber ihre Entstehung im 1. und 2. nachchristlichen Jahrhundert sicher. Wenn in dieser Spätzeit in einem Winkel Ägyptens noch solches Können herrscht, so werden wir unsere Vorstellungen von der griechischen Malerei nicht leicht zu hoch spannen.

Die Mehrzahl der Mumienbilder ist enkaustisch gemalt, andere in Tempera, einzelne in gemischter Technik. Einige Stücke sind auf Leinwand gemalt. Die Enkaustik („Einbrennmalerei") scheint ein doppeltes Verfahren zu kennen: das nachträgliche Einbrennen aufgetragener Farben durch ein heißes Instrument, was in der Wandmalerei üblich gewesen zu sein scheint, und das Auftragen flüssig gemachter Wachsfarben mit Hilfe eines erhitzten spachtelartigen Instrumentes (Kestron, cestrum), wie in den Fayumporträts, deren pastose Schicht die Spuren des Instruments deutlich zeigt. Da sich hierbei die Farben nicht mischen, lag schon in der Technik die Nötigung zur farbigen Zerlegung der Tonwerte, aus der die Steigerung der Leuchtkraft entspringt, wie im modernen Impressionismus. So ist auch dieses letzte malerische Problem bereits von der Antike gelöst gewesen, gewiß schon von Pausias im 4. Jahrhundert (S. 189), dessen lebendige Nachwirkung wir in den Fayumporträts in Händen halten. Wären Originale von ihm und solche von Apelles im Stile der Alexanderschlacht erhalten gewesen, so hätte die neuere Malerei sogleich da fortfahren können, wo sie erst am Ende des 16. Jahrhunderts wieder angelangt ist. Für das Thema vom schönen Menschen aber sind diese letzten griechischen Bilder zugleich die ersten, die ohne jede andere Absicht oder Idee ihn zeigen wollen, wie er im Leben war, als Einzelfall und Person. Dennoch ist auch in diesen Gesichtern, an denen Alter und Unregelmäßigkeit nicht verborgen bleiben, eine innere Größe und der Zauber dieser einzigen Kunst, die alles, was sie berührt, in Harmonie und Schönheit wandelt.

KUNSTGESCHICHTLICHE ÜBERSICHT

Stehende Zahl = Seite. **Fette Zahl** = Tafel. *Cursive Zahl* = Abbildung. Tafel- und Abbildungszahlen ohne Zusatz bedeuten Statue. Br. = Bronze. Terr. = Terrakottastatuette. R. = Relief. M. = Malerei. Zg. = Zugeschrieben.

Abb. 70, zu S. 97, T. 140
Akanthossäule in Delphi. Ergänzungsversuch. Der Fuß, hier unrichtig, bestand vom Blattkelch abwärts aus drei einfachen Rundstufen

TAFELN

CHEFREN, ÄGYPTISCHER KÖNIG DER 4. DYNASTIE

Um 2800 v. C.

GESTREIFTER DIORIT. KAIRO

OBERTEIL DES SITZBILDES DES KÖNIGS CHEFREN

(TAFEL 1)

DIORIT. KAIRO, MUSEUM

PRINZ RAHOTEP UND SEINE GEMAHLIN NEFERT. 4. DYNASTIE

Um 2900 v. C.

KALKSTEIN. KAIRO.

KOPF DES RAHOTEP VON SEINEM SITZBILD

(TAFEL 3)

KOPF DER NEFERT VON IHREM SITZBILD

(TAFEL 3)

RANOFER. 5. DYNASTIE

KAIRO

TEPEMANKH. 5. DYNASTIE

HOLZ. KAIRO

KA-APER, DER „DORFSCHULZE“. 5. DYNASTIE

KAIRO

KOPF DES „DORFSCHULZEN“

VON DER STATUE AUF TAFEL 6

KOPF DES „DORFSCHULZEN“

VON DER STATUE AUF TAFEL 6

SCHREIBER. ZEIT DER 5. DYNASTIE

2750—2625 v. C.

KALKSTEIN. AUS SAKKARAH. KAIRO.

„DIE FRAU DES DORFSCHULZEN". 5. DYNASTIE

KAIRO

KORNMAHLENDE FRAU. ALTES REICH

KALKSTEINSTATUETTE. FLORENZ, MUSEO ARCHEOLOGICO

HORFUABRA, MITREGENT AMENEMHATS III. 12. DYNASTIE

1849—1801 v. C.

KAIRO

KOPF DES HORFUABRA, MITREGENTEN AMENEMHATS III.

1849—1801 v. C.

VON SEINER STATUE (TAFEL 11)

KÖNIG DER 12. DYNASTIE

DIORIT. KOPENHAGEN.

HOREMHEB. 18. DYNASTIE

KAIRO

RAMSES II. 19. DYNASTIE

1292—1225 v. C.

TURIN

AMENOPHIS IV. — ECHNATON

STATUETTE. LOUVRE

DER KETZERKÖNIG AMENOPHIS IV. — ECHNATON

KALKSTEIN. LOUVRE

TEJE, MUTTER DES ECHNATON

(TAFEL 15)

MUTNOSMIT, MUTTER DES HOREMHEB

(TAFEL 13 R.)

KAIRO

PRIESTERIN TUI
(1000 v. C.) LOUVRE

AMENERDIS
(Um 720 v. C.) KAIRO

APRIES (HOPHRA)
(588—570 v. C.) LONDON

UABRA
(6. Jahrh. v. C.) PARIS, LOUVRE

NECHT-HAR-HEB
(382—364 v. C.) LOUVRE

HESIRÊ, „VORSTEHER DER SCHREIBER". 4. DYNASTIE

(2930—2750 v. C.) HOLZ. KAIRO

GAZELLENTRÄGER

RELIEF AN DER WAND DER MASTABA DES SABU BEI MEMPHIS

ALTES REICH

SETHOS I. WEIHT DEM OSIRIS EIN BILD DER WAHRHEITSGÖTTIN

(1313—1292 v. C.) ABYDOS

GEFANGENE ASIATEN VOR DEN KÖNIG GEFÜHRT. 18. DYNASTIE

MUSEUM ZU LEIDEN

ECHNATON UND SEINE GATTIN
BERLIN, MUSEUM

RELIEF AUS DEM GRABE DES PTHAMAÏ. 18. DYNASTIE

KÖNIG PTOLEMAIOS IV. PHILOPATOR ALS „VEREINIGER DER BEIDEN LÄNDER“

EDFU

GASTMAHL MIT MUSIK UND TANZ

WANDGEMÄLDE AUS EINEM GRABE BEI THEBEN. 18. DYNASTIE

LONDON, BRITISH MUSEUM

SIEGESSTELE DES KÖNIGS NARAMSIN VON AKKAD

(2470—2440 v. C.) PARIS

KOPF DES STADTFÜRSTEN GUDEA VON LAGASCH (TELLO)

(2340 v. C.) DIORIT. PARIS, LOUVRE

STATUE DES STADTFÜRSTEN GUDEA VON LAGASCH (TELLO)

AUF SEINEN KNIEN DER PLAN EINES TEMPELS

DIORIT. PARIS

STATUE DES STADTFÜRSTEN GUDEA VON LAGASCH (TELLO)

(Um 2340 v. C.) SCHWARZER DIORIT. PARIS, LOUVRE

NAPIR-ASU, GATTIN DES KÖNIGS UNTAS-GAL VON ELAM (SUSA)

(Um 1500 v. C.) BRONZE. PARIS, LOUVRE

ASSUR-NASIR-PAL, KÖNIG VON ASSYRIEN

KALKSTEIN. LONDON

ASSYRISCHER PRIESTER
AUS DEM PALASTE DES SARGON IN KHORSABAD
(722—705 v. C.) PARIS, LOUVRE

ASSYRISCHER OFFIZIER
AUS DEM PALASTE DES SARGON IN KHORSABAD
PARIS, LOUVRE

ASSUR-BANI-PAL, KÖNIG VON ASSYRIEN, AUF DER LÖWENJAGD

(668—626 v. C.)

AUS SEINEM PALAST IN KUJUNDSCHIK. ALABASTER. LONDON

DER SONNENGOTT SAMASCH, VOR IHM EIN KÖNIG.
ZEIT DES CHAMURRABI

(1958—1916 v. C.)

DIORIT. PARIS, LOUVRE

MARDUKBALIDDIN II., KÖNIG VON BABYLON, BELEHNT
EINEN VASALLEN

(715 v. C.)

SCHWARZER MARMOR. BERLIN. STAATL. MUSEUM

JÜNGLING MIT STEINERNEM TRICHTER

Etwa 1300 v. C. KANDIA

WANDGEMÄLDE AUS DEM PALASTE VON KNOSOS

KRETERIN

TONSTATUETTE. DER LINKE ARM ERGÄNZT

AUS PETSOFA. KANDIA

KRETERIN MIT SCHLANGEN

1. Hälfte des 2. Jahrtausends v. C.

FAYENCE-STATUETTE AUS KNOSOS

MUSEUM IN KANDIA

KRETERIN MIT SCHLANGEN

FAYENCE-STATUETTE AUS KNOSOS

KANDIA

EIFÖRMIGES GEFÄSS AUS SPECKSTEIN. „HEIMKEHR VON DER ERNTE."

(1500—1200 v. C.)

VON HAGIA TRIADA. KANDIA

APOLLON VON VOLOMANDRA

ATHEN

6. Jahrhundert v. C.

APOLL VON TENEA

MÜNCHEN

6. Jahrhundert v. C.

JÜNGLING
Ende des 6. Jahrh. v. C.
ATHEN, AKROPOLIS

APOLLON
Ende des 6. Jahrh. v. C.
BRITISH MUSEUM

HERMES MIT WIDDER
Ende des 6. Jahrh. v. C.
BOSTON

JÜNGLING ALS GERÄTTRÄGER
Um 470 v. C.
BOSTON

POSEIDON VON LIWADHOSTRO
Anfang des 5. Jahrh. v. C.
ATHEN

KNABENSTATUE
WEIHGESCHENK AUF DER ATHENISCHEN AKROPOLIS

Gegen 480 v. C.

ATHEN, AKROPOLISMUSEUM

JÜNGLINGSSTATUE
GEARBEITET VON STEPHANOS, SCHÜLER DES PASITELES, IM 1. JAHRH. V. C.

ROM, VILLA ALBANI

NACH EINEM ORIGINAL IN BRONZE um 470 v. C.

APOLLON AUS DEM WESTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA

Um 460 v. C.

OLYMPIA

APOLLON MIT DER LEIER

AUS POMPEJI. NEAPEL

KOPIE NACH EINEM ORIGINAL um 460 v. C.

HERMES ALS GOTT DER REDE

ROM, MUSEO NAZIONALE DELLE TERME

KOPIE NACH EINEM ATTISCHEN WERK um 450 v. C.

DIONYSOS

Um 460 v. C.

ANGEBLICH AUS OLYMPIA. PARIS, LOUVRE

HEROISCHER KÖNIG

Gegen 450 v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

DORYPHOROS DES POLYKLET

MARMORKOPIE NACH BRONZE. Um 450 v. C.

AUS POMPEJI. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

PAN MIT SYRINX

SCHULE DES POLYKLET. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.
PARIS, NATIONALBIBLIOTHEK

DIADUMENOS FARNESE, DER „ANADUMENOS DES PHIDIAS“

Nach Mitte des 5. Jahrhunderts v. C.

LONDON

DIADUMENOS DES POLYKLET

Nach der Mitte des 5. Jahrhunderts v. C.

MARMORKOPIE. AUS DELOS. ATHEN

WESTMACOTTSCHER ATHLET
POLYKLETISCH
LONDON, BRITISH MUSEUM

JÜNGLINGSSTATUE
ATTISCH. AUS ELEUSIS
ATHEN, NATIONALMUSEUM

DER IDOLINO

ORIGINALWERK der 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

FLORENZ

DER IDOLINO
FLORENZ, MUSEO ARCHEOLOGICO

DISKOBOL ANTRETEND

2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

ROM, VATIKANISCHES MUSEUM

ÖLEINGIESSENDER ATHLET

ATTISCH. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

APOLLON

Erste Jahrzehnte des 4. Jahrh. v. C.

ROM

HERAKLES

Erste Jahrzehnte des 4. Jahrh. v. C.

AUS ALT-SZÖNY (BRIGETIO) IN UNGARN. — WIEN

JÜNGLINGSSTATUE

ORIGINALARBEIT aus der 1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS

POSEIDON

1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN. MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST

ATHLET MIT DEM SCHABEISEN

Gegen Mitte des 4. Jahrh. v. C.

AUS EPHESOS. WIEN

HERMES VON ANTIKYTHERA

Mitte des 4. Jahrhunderts v. C.

ATHEN

DER APOXYOMENOS DES LYSIPP

MARMORKOPIE NACH BRONZE

2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

ROM

EROS DEN BOGEN SPANNEND

LYSIPPISCH

LONDON, BRITISH MUSEUM

DER BETENDE KNABE

Um 300 v. C.

SCHULE DES LYSIPP

BERLIN, STAATL. MUSEEN

AUSRUHENDER KNABE, SOG. NARKISSOS

POLYKLETISCH. Marmorkopie nach Bronze.

5. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

SATYR

NACH PRAXITELES

4. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

SOGEN. ADONIS VON CAPUA

Mitte des 4. Jahrh. v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

HERMES UND DIONYSOSKIND

WERK DES PRAXITELES

4. Jahrh. v. C.

GEFUNDEN IM HERATEMPEL ZU OLYMPIA. OLYMPIA, MUSEUM

APOLLINO

AUS DER NACHFOLGE DES PRAXITELES

3. Jahrh. v. C.

FLORENZ

APOLLON SAUROKTONOS

MARMORKOPIE NACH EINEM BRONZEWERK DES PRAXITELES

Mitte des 4. Jahrh. v. C.

ROM, VATIKAN

SILEN MIT DIONYSOSKNABEN

VIELLEICHT NACH LYSIPP

2. Hälfte des 4. Jahrhunderts v. C.

ROM, VATIKAN

HERAKLES FARNESE

NACH EINEM BRONZEWERK DES LYSIPP KOPIERT VON GLYKON VON ATHEN im 1. Jahrh. v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

POSEIDON AM MEERESSTRAND

2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. Marmorkopie.

ROM, LATERAN

POSEIDON VON MELOS

HELLENISTISCH

Etwa 3. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

HELLENISTISCHER HERRSCHER

BRONZEORIGINAL

3. Jahrh. v. C.

ROM, MUSEO DELLE TERME

DIONYSOS
AUS PRIENE
3. bis 2. Jahrh. v. C.
BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

DIONYSOS
AUS POMPEJI
3. bis 2. Jahrh. v. C.
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

SINGENDER NEGERKNABE

HELLENISTISCH

PARIS, NAT.-BIBLIOTHEK

SATYR VON LAMIA

3. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

SATYR BORGHESE

MARMORKOPIE NACH BRONZE. HELLENISTISCH

ROM, VILLA BORGHESE

SATYR MIT DER FUSSKLAPPER

AUS EINER GRUPPE MIT EINER SITZENDEN NYMPHE (Tafel 170)

SPÄTHELLENISTISCH

FLORENZ, UFFIZIEN

APOLLON

AUS DEM NILDELTA. Etwa 1. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

ANTINOUS FARNESE
Um 130 n. C.
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

ZEUS BLITZE SCHLEUDERND

Ende des 6. Jahrh. v. C.

BRONZESTATUETTE. VON DODONA

BERLIN, STAATL. MUSEEN

KRIEGER VON DODONA

Ende des 6. Jahrh. v. C

BERLIN, STAATL. MUSEEN

ARISTOGEITON

RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH DER BRONZEGRUPPE DES KRITIOS UND NESIOTES

Errichtet in ATHEN 477 v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

HARMODIOS

RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH DER BRONZEGRUPPE DES KRITIOS UND NESIOTES
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

VORKÄMPFER AUS DEM OSTGIEBEL DES APHAIATEMPELS AUF AEGINA

Vor 480 v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

KÄMPFENDER HELD, VIELLEICHT HERAKLES

KOPIE NACH EINEM WERKE DES 4. Jahrh. v. C. VOM ESQUELIN

ROM, KONSERVATORENPALAST

DER BORGHESISCHE FECHTER

WERK DES AGASIAS VON EPHESOS

Um 100 v. C.

PARIS, LOUVRE

WETTLÄUFER IN WAFFEN (HOPLITODROM)

Um 470 v. C.

BRONZESTATUETTE. TÜBINGEN, UNIVERSITÄTSSAMMLUNG

RINGKÄMPFER

GRIFF EINES BRONZEBECKENS. ETRUSKISCH, NACH GRIECHISCHER ERFINDUNG 5. Jahrh. v. C. DARMSTADT

RINGER

KOPIE NACH LYSIPP

2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. AUS HERKULANUM

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

RINGER

GEGNER DES VORIGEN

AUS DERSELBEN FORM GEGOSSEN. AUS HERKULANUM

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

JÜNGLING VON SUBIACO

5. Jahrh. v. C.

ROM, MUSEO NAZIONALE DELLE TERME DIOCLEZIANE

JÜNGLING VON SUBIACO

5. Jahrh. v. C. ROM

KRIEGER ZURÜCKSINKEND

Um 470 v. C.

MODENA, MUSEUM ESTENSE

MARSYAS AUS DER GRUPPE MIT ATHENA

MARMORKOPIE NACH MYRON

Um 460 v. C.

ROM, LATERAN

SATYR DIE DOPPELFLÖTE BLASEND

STATUETTE

LONDON, BRITISH MUSEUM

FAUSTKÄMPFER (PANKRATIAST)

BRONZESTATUETTE. AUS AUTUN

PARIS, LOUVRE

DISKOBOL

MARMORKOPIE NACH DER BRONZESTATUE DES MYRON

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

ABGUSS NACH DEM TORSO AUS LAURENTUM UND DEM KOPF DER KOPIE LANCELOTTI

DISKOBOL DES MYRON

MARMORKOPIE VON LAURENTUM (CASTEL PORZIANO)

ROM, MUSEO NAZIONALE DELLE TERME DIOCLEZIANE

APOLLON VOM BELVEDERE. LEOCHARES ZUGESCHRIEBEN

Mitte des 4. Jahrh. v. C.

ROM, VATIKAN

HYPNOS DER SCHLAFGOTT, DEN MOHNSAFT AUF DIE ERDE TRÄUFELND

MARMORKOPIE NACH EINEM BRONZEWERK DES 4. Jahrh. v. C.

MADRID

LAUFENDER KNABE

SPÄTHELLENISTISCHE BRONZESTATUE

MADRID, PRADO

TANZENDER SATYR

HELLENISTISCHE STATUETTE

AUS DEM HAUSE DES FAUNS IN POMPEJI. NEAPEL

TORSO EINES MANNES

IONISCHE ARBEIT

Vom Ende des 6. Jahrh. v. C.

AUS MILET. PARIS, LOUVRE

TORSO DES THESEUS AUS EINER GRUPPE

ATTISCH

Vom Ende des 6. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

RUMPF DES HARMODIOS

AUS DER GRUPPE DER TYRANNENMÖRDER (Tafel 85)

RUMPF DES ARISTOGEITON

AUS DER GRUPPE DER TYRANNENMÖRDER (Tafel 84)

RUMPF DES SOG. KASSELER APOLLON

(Abbildung 46)

RUMPF DES SOG. OMPHALOS-APOLLON

(Abbildung 45)

DORYPHOROS DES POLYKLET
(Tafel 47)

APOXYOMENOS DES LYSIPP
(Tafel 62)

HERMES DES PRAXITELES

(Tafel 68)

DIONYSOS FARNESE

FRÜHHELLENISTISCHE ARBEIT

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

SATYRTORSO

SPÄTHELLENISTISCH

FLORENZ, UFFIZIEN

KNIEE DES APOLL VON TENEA (Tafel 37),
DES POLYKLETISCHEN DORYPHOROS (Tafel 47),
DES LYSIPPISCHEN APOXYOMENOS (Tafel 62)

1

2

5

3

4

FÜSSE VOM 6. BIS ZUM 4. JAHRHUNDERT

1. APOLL VON TENEA (Tafel 37). 2. AEGINET. 3. APOLLON VON POMPEJI (Tafel 43). 4. HERMES DES PRAXITELES (Tafel 68). 5. APOXYOMENOS DES LYSIPP (Tafel 62)

MÄDCHENSTATUEN

6. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

MÄDCHENSTATUE

2. Hälfte des 6. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

ATHENA AUS DEM WESTGIEBEL DES APHAIATEMPELS AUF ÄGINA

Um 480 v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

MÄDCHENSTATUE

2. Hälfte des 6. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

ARTEMIS

KOPIE NACH EINEM WERK um 480 v. C. AUS POMPEJI
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

MÄDCHENSTATUETTE

480—460 v. C.

GRIECHISCHE ORIGINALARBEIT

ROM, SAMMLUNG BARRACCO

VERHÜLLTE FRAU

Um 460 v. C.

NACH ABGUSS. BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

HESTIA GIUSTINIANI

Um 460 v. C.

RÖMISCHE MARMORKOPIE. ROM

ATHENA AUS DER GRUPPE MIT MARSYAS

Um 450 v. C.

MARMORKOPIE NACH DEM ERZWERK DES MYRON

FRANKFURT A. M., STÄDTISCHE SKULPTURENSAMMLUNG

ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS

Um 450 v. C.

ABGUSS NACH MARMORKOPIE. ARME ERGÄNZT

(KOPF IN BOLOGNA, KÖRPER IN DRESDEN)

NEREÏDE

VON EINEM TEMPELÄHNLICHEN GRABMAL IN XANTHOS

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

NEREÏDE

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

VON EINEM GRABMAL IN XANTHOS (LYKIEN)

LONDON, BRITISH MUSEUM

NIKE DES PAIONIOS, „AUS DER KRIEGSBEUTE“

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

NACH OLYMPIA GEWEIHT VON DEN MESSENIERN UND NAUPAKTIERN

OLYMPIA, MUSEUM

APHRODITE

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

RÖMISCHE MARMORKOPIE. PARIS, LOUVRE

MÄDCHENSTATUE

VOM PALATIN. HELLENISTISCH. Nach Vorbild des 5. Jahrh.
ROM, MUSEO NAZIONALE DELLE TERME

ATHENA MEDICI

Nach Mitte des 5. Jahrh. v. C.

HELLENISTISCHE MARMORKOPIE NACH EINEM GOLDELFENBEINBILDE

PARIS, ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

IRIS AUS DEM WESTGIEBEL DES PARTHENON

Um 435 v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

MÄDCHENSTATUETTE

2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

KARYATIDE VOM ERECHTHEION

Ende des 5. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

EIRENE UND PLUTOS

MARMORKOPIE NACH DEM BRONZEORIGINAL VON KEPHISODOT D. Ä.

Nach 375 v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

ATHENA PRAXITELISCHEN STILS. BRONZE

Um 350 v. C.

FLORENZ, MUSEO ARCHEOLOGICO

FRAUENSTATUE AUS HERCULANUM

RÖMISCHES IDEALPORTRÄT NACH EINEM VORBILD

Aus der 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

DRESDEN, SKULPTURENSAMMLUNG

POLYHYMNIA

SCHULE DES PRAXITELES. Um 300 v. C.

ROM, VATIKAN, SALA DELLE MUSE

STATUE EINER DICHTERIN

SCHULE DES PRAXITELES. Um 300 v. C.

ROM, KONSERVATORENPALAST

GÖTTIN, VIELLEICHT PERSEPHONE

PERGAMENISCHER STIL des 3. bis 2. Jahrh. v. C.

ROM, KAPITOLINISCHES MUSEUM

DAS MÄDCHEN VON ANTIUM

AUS DER NACHFOLGE DES LYSIPP. 3. Jahrh. v. C.

ROM, THERMENMUSEUM

POLYHYMNIA

KOPIE NACH EINEM WERKE DES PHILISKOS VON RHODOS

Um 200 v. C.

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

TÄNZERIN

FRÜHHELLENISTISCH. RÖMISCHE MARMORKOPIE

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

NIKE. WEIHGESCHENK AN DIE GROSSEN GÖTTER VON SAMOTHRAKE

SPÄTHELLENISTISCH

PARIS, LOUVRE

KARYATIDEN ALS DREIFUSS-STÜTZEN, AUF EINER PFLANZENSÄULE

HELLENISTISCH

DELPHI, MUSEUM

OREST UND ELEKTRA

ANFANG DER RÖMISCHEN KAISERZEIT. NACH ÄLTEREN VORBILDERN

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

WETTLÄUFERIN

MARMORKOPIE NACH EINEM BRONZEWERK um 470 v. C.

ROM, VATIKAN

AMAZONE

MARMORKOPIE NACH BRONZE. Um 450 v. C.

ROM. KAPITOLINISCHES MUSEUM

AMAZONE

MARMORKOPIE NACH BRONZE. Um 450 v. C.

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

AMAZONE AUS VILLA MATTEI

MARMORKOPIE NACH BRONZE. Mitte des 5. Jahrh. v. C.

ROM, VATIKAN, GALLERIA DELLE STATUE

APHRODITE

SPIEGELSTÜTZE AUS HERMIONE (ARGOLIS). 6. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST

FLÖTENSPIELENDE HETÄRE

NEBENSEITE EINES ALTARAUFSATZES. Um 470 v. C.

GEFUNDEN IN VILLA LUDOVISI. ROM, MUSEO DELLE TERME

DIE TAUCHERIN HYDNA (SOG. APHRODITE VOM ESQUILIN)

MARMORKOPIE NACH BRONZE. Gegen 470 v. C.

ROM, KONSERVATORENPALAST

NIOBIDE

AUS EINER GIEBELGRUPPE. Um 450—440 v. C.

GEFUNDEN 1905 IN ROM. MAILAND, THERMENMUSEUM

HETÄRE

BRONZESTATUETTE AUS MAKEDONIEN. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, MUSEUM ANTIKER KLEINKUNST

APHRODITETORSO

KOPIE NACH EINEM WERKE des 5. Jahrh. v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

APHRODITE MIT DEM APFEL

BRONZESTATUETTE. 4. Jahrh. v. C.

DRESDEN, SKULPTURENSAMMLUNG

APHRODITE SICH DAS HAAR TROCKNEND

HELLENISTISCH NACH ÄLTEREM VORBILD

MÜNCHEN, SAMMLUNG PRINGSHEIM

APHRODITE, DAS SCHWERT UMLEGEND

RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH EINEM WERK des 4. Jahrh. v. C.

FLORENZ, UFFIZIEN

KNIDISCHE APHRODITE DES PRAXITELES

4. Jahrh. v. C.

NACH ABGUSS, ZUSAMMENGESETZT AUS DEM KÖRPER DER KOPIE IM VATIKAN UND DEM KOPF AUS TRALLES

DIE MEDICEISCHE VENUS

SCHULE DES PRAXITELES. 3. Jahrh. v. C.

FLORENZ, IN DER TRIBUNA DER UFFIZIEN

APHRODITE

SPÄTHELLENISTISCH

SYRAKUS, MUSEUM. Vgl. Abb. 82.

APHRODITE

RÖMISCH. ROM, KAPITOL

APHRODITE

GRIECHISCHE KOPIE NACH PRAXITELES. Mitte des 4. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

APHRODITE

HELLENISTISCH, AUS DER NACHFOLGE DES PRAXITELES

LONDON, BRITISH MUSEUM

DIE CHARITEN

SPÄTHELLENISTISCH

SIENA, DOMBIBLIOTHEK

APHRODITE KALLIPYGOS

VIELLEICHT NACH EINEM KULTBILD IN SYRAKUS

Aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

PANISKIN DIE FLÖTE BLASEND

HELLENISTISCH

ROM, VILLA ALBANI

DER DORNAUSZIEHER

WAHRSCHEINLICH GRIECHISCHE ORIGINALARBEIT. Um 460 v. C.

ROM, KONSERVATORENPALAST AUF DEM KAPITOL

ARES LUDOVISI

RÖMISCHE MARMORKOPIE, VIELLEICHT NACH EINEM ORIGINAL DES SKOPAS. Mitte des 4. Jahrh. v. C.

ROM, THERMENMUSEUM

HERMES, AUSRUHEND

KOPIE NACH LYSIPP. 2. Hälfte des 4. Jahrh. v. C. AUS HERCULANUM

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

FAUSTKÄMPFER

BRONZE. SPÄTHELLENISTISCH

ROM, THERMENMUSEUM

THRONENDE GÖTTIN

KULTBILD AUS EINEM TEMPEL. Um 480 v. C.

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

SITZENDE FRAUEN

OSTGIEBEL DES PARTHENON. 440—430 v. C., SCHULE DES PHIDIAS

BRITISH MUSEUM

TODESDAEMONEN

IN DEM FAMILIENGRAB DER VOLUMNIER IN PERUGIA. ETRUSKISCHE KUNST UNTER HELLENISTISCHEM EINFLUSS

2. Jahrh. v. C.

NYMPHE, DIE SANDALE ANLEGEND (FÜSSE ERGÄNZT)

AUS DER GRUPPE MIT DEM KRUPEZIONTRETENDEN SATYR (Taf. 80)

SPÄTHELLENISTISCH

FLORENZ. UFFIZIEN

SITZENDES MÄDCHEN

RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH HELLENISTISCHEM VORBILD

ROM, KONSERVATORENPALAST AUF DEM KAPITOL

GEFALLENER AUS DEM WESTGIEBEL DES APHAIATEMPELS AUF AEGINA. Um 480 v. C. MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

GEFALLENER AUS DEM OSTGIEBEL DES APHAIATEMPELS AUF AEGINA. Um 480 v. C. MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

STERBENDER NIOBIDE. GIEBELSTATUE. 450—440 v. C. AUS ROM. KOPENHAGEN, GLYPTOTHEK NY-CARLSBERG

ILISSOS" AUS DEM WESTGIEBEL DES PARTHENON

SCHULE DES PHIDIAS. 440—430 v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

STERBENDER GALLIER

MARMORKOPIE AUS DEN WEIHGESCHENKEN,

DIE ATTALOS I. (241—197 v. C.) AUF DER BURG VON PERGAMON FÜR SEINE SIEGE ÜBER DIE GALATER ERRICHTETE

ROM, KAPITOLINISCHES MUSEUM

THONSARKOPHAG AUS CAERE (CERVETRI)

ETRUSKISCH UNTER IONISCHEM EINFLUSS. 6. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

„THESEUS“ AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON

SCHULE DES PHIDIAS. 440—430 v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

„DIE THAUSCHWESTERN“, AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON

SCHULE DES PHIDIAS. 440—430 v. C.

BRITISH MUSEUM

SCHLAFENDER SATYR, DER „BARBERINISCHE FAUN“

HELLENISTISCHE ORIGINALARBEIT. 3. bis 2. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

SCHLAFENDER HERMAPHRODIT

SPÄTHELLENISTISCH. FLORENZ, UFFIZIEN

ROM, MUSEO DELLE TERME

SCHIESSENDER HERAKLES, AUS DEM OSTGIEBEL DES APHAIATEMPELS AUF AEGINA

Gegen 480 v. C. MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

SKYTHE, DAS MESSER FÜR MARYSAS SCHLEIFEND

PERGAMENISCH, 3. Jahrh. v. C.

FLORENZ, UFFIZIEN

BADENDE APHRODITE, VIELLEICHT NACH DOIDALSES VON BITHYNIEN

3. Jahrh. v. C.

ROM, VATIKAN, GABINETTO DELLE MASCHERE

KNIEENDER KNABE. SOG. ILIONEUS

4. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

RINGERGRUPPE, VIELLEICHT AUS DER NACHFOLGE DES LYSIPP

Anfang des 3. Jahrh. v. C.

FLORENZ, TRIBUNA DER UFFIZIEN

KAUERNDER KNABE. OSTGIEBEL DES ZEUSTEMPELS ZU OLYMPIA

Um 460 v. C.

OLYMPIA, MUSEUM

PLUTOSKNABE AUS DER GRUPPE MIT EIRENE (Taf. 130). VON KEPHISODOT D. Ä.

Um 375 v. C.

MARMORKOPIE AUS DEM PIRAEUS. ATHEN NATIONALMUSEUM

HOCKENDES MÄDCHEN

WEIHGESCHENK AN EILEITHYIA

4. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

KNABE MIT FUCHSGANS

KOPIE NACH HELLENISTISCHEM ORIGINAL. AUS EPHESOS

WIEN, SAMMLUNGEN DES KAISERHAUSES

KNÄBCHEN MIT VOGEL

KOPIE NACH EINEM HELLENISTISCHEN WEIHBILD

ROM, VILLA·BORGHESE

SCHLAFENDER FISCHERKNABE

HELLENISTISCHE GARTENFIGUR

ROM, VILLA ALBANI

HERAKLES MIT DEN SCHLANGEN

FLORENZ, UFFIZIEN

SCHLAFENDER EROS AN DER QUELLE

HELLENISTISCH-RÖMISCH

LONDON, BRITISH MUSEUM

DER KNABE MIT DER GANS

KOPIE NACH DEM BRONZEWERK DES BOËTHOS VON KALCHEDON

2. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

MÄDCHEN MIT SPIELZEUG

FRÜHHELLENISTISCH. MARMOR

ROM, PALAZZO GRAZIOLI

MÄDCHENSTATUETTE

MARMOR. HELLENISTISCH

DELPHI, MUSEUM

MÄDCHEN MIT TAUBE UND SCHLANGE

HELLENISTISCH

ROM, KAPITOL

1
APOLL VON TENEA (Tafel 37)

3
ZUGREIFENDER. OSTGIEBEL VON AEGINA

2
ATHENA. AKROPOLIS VON ATHEN (Abb. 128)

4
APOLL VON OLYMPIA (Tafel 42)

AUGEN- UND MUNDBILDUNG IN ÄLTERER ZEIT

(1—3 ARCHAISCH, 4 STRENGER STIL)

1
ATHENA DES MYRON (Tafel 245)

2
KASSLER APOLLON (Tafel 201).

5
DORYPHOROS DES POLYKLET (Tafel 203)

3
ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS (Tafel 247)

6
PERIKLES DES KRESILAS (Tafel 233)

4
KAPITOLINISCHE AMAZONE (Tafel 143)

AUGENBILDUNG IM 5. JAHRHUNDERT v. C.

HERMES DES PRAXITELES (Tafel 68, 107, 210) 2

1 KRIEGERKOPF VON TEGEA. ART DES SKOPAS. (Tafel 211)

SCHÖNER KOPF VON PERGAMON (Tafel 258) 3

4 TRITON. HELLENISTISCH. (Tafel 219)

AUGENBILDUNG IM VIERTEN JAHRHUNDERT (1, 2) UND IN HELLENISTISCHER ZEIT (3, 4)

ATHENA VON AEGINA (Tafel 241) 1

2 APOLL VON OLYMPIA (Tafel 42)

HERMES DES PRAXITELES (Tafel 68, 107, 210) 3

4 APOXYOMENOS DES LYSIPP (Tafel 62, 213)

OHRBILDUNG IM FÜNFTEN UND VIERTEN JAHRHUNDERT v. C.

JÜNGLINGSKOPF RAYET

ATTISCH. 2. Hälfte des 6. Jahrh. v. C.

KOPENHAGEN, GLYPTOTHEK NY-CARLSBERG

BLONDER JÜNGLINGSKOPF

Um 470 v. C. ATHEN, AKROPOLIS

DER DELPHISCHE WAGENLENKER

GEWEIHT VON POLYZALOS, DEM BRUDER DES TYRANNEN HIERON VON SYRAKUS

LEBENSGROSSES BRONZEWERK. Um 470 v. C.

DELPHI, MUSEUM

DISKOBOL DES MYRON (Tafel 97)

BRONZIERTER ABGUSS

APOLLON

WIEDERHOLUNG DES KOPFES DES KASSLER APOLLON (Abb. 47).

FLORENZ, PALAZZO VECCHIO

KOPF EINES SIEGERS IM WETTKAMPF

Etwa 450—440 v. C. ATHEN, AKROPOLIS

DORYPHOROS DES POLYKLET (Tafel 47)

HERME, GEARBEITET IN AUGUSTEISCHER ZEIT VON APOLLONIOS, DES ARCHIAS SOHN, AUS ATHEN

AUS HERCULANUM. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

DER IDOLINO

KOPF DER STATUE IN FLORENZ (Tafel 52, 53)

DER IDOLINO

KOPF DER STATUE IN FLORENZ (Tafel 52, 53)

OLYMPISCHER SIEGER MIT OLIVENKRANZ. VON EINER BRONZESTATUE. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C. AUS BENEVET.

PARIS, LOUVRE

JUGENDLICHER FAUSTKÄMPFER

ORIGINALARBEIT vom Ende des 5. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

ATHLET MIT DEM SCHABGERÄT, AUS EPHESOS (Tafel 60)

WIEN, EPHESOSMUSEUM

HERMES VON ANTIKYTHERA

KOPF DER STATUE TAFEL 61

ATHEN, NATIONALMUSEUM

HERMES DES PRAXITELES

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 68 UND 107

OLYMPIA

HERAKLESHERME. ART DES SKOPAS

1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

AUS GENZANO. LONDON, BRITISH MUSEUM

KRIEGERKOPF

AUS DEM TEMPELGIEBEL IN TEGEA. KUNST DES SKOPAS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

MELEAGER MEDICI. ART DES SKOPAS

RÖMISCHE KOPIE. AUF EINE APOLLONSTATUE AUFGESETZT

ROM, VILLA MEDICI

APOXYOMENOS DES LYSIPP

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 62

ROM, VATIKAN

RINGER DES LYSIPP

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 91

AUS HERCULANUM. NEAPEL

EROS DEN BOGEN SPANNEND

KOPF DER LYSIPPSCHEN STATUE AUF TAFEL 63

LONDON

DIONYSOS

KOLOSSALBILD, GEFUNDEN IM THEATER ZU TRALLES

HELLENISTISCH. Um 200 v. C.

KONSTANTINOPEL, OTTOMANISCHES MUSEUM

APOLLON

HELLENISTISCH. AUS DEN CARACALLATHERMEN, ROM

LONDON, BRITISH MUSEUM

JÜNGLINGSKOPF, ANGEBLICH ALEXANDER, VIELLEICHT EIN FLUSSGOTT

AUS ALEXANDRIA. LONDON

TRITON
RÖMISCHE KOPIE NACH EINEM HELLENISTISCHEN VORBILD
ROM, VATIKAN

DER BARBERINISCHE FAUN

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 178

HELLENISTISCHES ORIGINAL. MÜNCHEN

STERBENDER GALLIER

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 174

HELLENISTISCH. ROM, KAPITOL

GALLIERKOPF

HELLENISTISCHES ORIGINAL. 2. Hälfte des 3. Jahrh. v. C.

KAIRO, MUSEUM

GALLIER AUS DEM WEIHGESCHENK DES ATTALOS I.

AUF DER AKROPOLIS ZU ATHEN. KOPIE. KOPF DER STATUE Abb. 150

VENEDIG

ANTINOUS MONDRAGONE

VON EINER KOLOSSALSTATUE. Um 130 n. C.

PARIS, LOUVRE

KOPF RAMPIN

1. Hälfte des 6. Jahrh. v. C. AUS ATHEN

PARIS, LOUVRE

KOPF EINES FELDHERRN ODER WAFFENLÄUFERS

DER HELM WAR BESONDERS GEARBEITET. 1. Jahrzehnt des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

DIONYSOS

RÖMISCHE KOPIE NACH EINEM WERKE um 460—450 v. C. AUS HERCULANUM

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

BÄRTIGER GOTT, VIELLEICHT ZEUS

MARMORKOPIE NACH EINEM WERKE um 450 v. C.

ROM, BEI W. AMELUNG

ZEUS ODER ASKLEPIOS

RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH EINEM WERK AUS DEM KREISE DES PHIDIAS. Um 440 v. C.

DRESDEN

ZEUS, GEFUNDEN MYLASA

ORIGINALARBEIT des 4. Jahrh. v. C.

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS

ASKLEPIOS VON MELOS

Mitte des 4. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

POSEIDON

ART DES LYSIPP. RÖMISCHE MARMORKOPIE

ROM, VATIKAN

PERIKLES

KOPIE NACH KRESILAS. Mitte des 5. Jahrh. v. C.

LONDON

IDEALPORTRÄT VOM MAUSOLEUM ZU HALIKARNASS

ART DES SKOPAL. Mitte des 4. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

FAUSTKÄMPFER

VON EINER SIEGERSTATUE IN OLYMPIA. 4. Jahrh. v. C. VIELLEICHT VON LYSIPP

ATHEN, NATIONALMUSEUM

FAUSTKÄMPFER

SPÄTHELLENISTISCH. KOPF DER STATUE AUF TAFEL 167

ROM, THERMENMUSEUM

LAOKOON

KOPF AUS DER VATIKANISCHEN GRUPPE (Abbildung 155). RHODISCHE KUNST. Gegen Mitte des 1. Jahrh. v. C.

ROM, VATIKAN

ARCHAISCHE MÄDCHENSTATUE (Tafel 112 links)

Nach Mitte des 6. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

ARCHAISCHE MÄDCHENSTATUE

Nach Mitte des 6. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

ARCHAISCHE MÄDCHENSTATUE

Gegen 460 v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

ATHENA AUS DEM WESTGIEBEL DES TEMPELS VON AEGINA

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 114. Gegen 480 v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

THRONENDE GÖTTIN

KOPF DES TEMPELBILDES (Tafel 167a). Um 480 v. C.

BERLIN, STAATL. MUSEEN

KOPF DER DEIDAMEIA

WESTGIEBEL VON OLYMPIA. ORIGINALARBEIT des 5. Jahrh. v. C.

OLYMPIA, MUSEUM

KOPF EINER LIEGENDEN

WESTGIEBEL VON OLYMPIA.

ANTIKE RESTAURATION, etwa des 4. oder 3. Jahrh. v. C.

FRAUENBÜSTE VON ELCHE (SPANIEN)

GRIECHISCH-IBERISCH AUS DER ZEIT DES STRENGEN STILS. KALKSTEIN

PARIS, LOUVRE

SPHINX VON AEGINA. (Abbildung 160)

Um 460 v. C.

AEGINA, MUSEUM

ATHENA DES MYRON

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 119. Um 450 v. C. MARMORKOPIE

FRANKFURT A. M.

WEIBLICHER KOPF, SOG. AMAZONE

KREIS DES PHIDIAS. BRONZEHERME. AUS HERCULANUM

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS

Um 450 v. C. FRÜHRÖMISCHE MARMORKOPIE NACH BRONZE. AUFNAHME NACH DEM ABGUSS

BOLOGNA, MUSEO CICICO

ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS

Um 450 v. C. AUFNAHME NACH DEM ORIGINAL

BOLOGNA, MUSEO CIVICO

DER WEBER-LABORDESCHE KOPF

VON EINER GIEBELFIGUR DES PARTHENON. 440—430 v. C.

PARIS, BEI MARQUIS DE LABORDE

MÄDCHENKOPF AUS DEM KREISE DER APHRODITE

„IONISCH-ATTISCH“. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

PARIS. LOUVRE

WEIBLICHER KOPF, VIELLEICHT ARIADNE

ORIGINAL des 4. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

NIKE VON BRESCIA

GEARBEITET ZUR ZEIT DES KAISERS VESPASIAN (69–79 n. C.)

NACH EINER APHRODITE aus der 1. Hälfte des 4. Jahrh. v. C.

BRESCIA, MUSEO CIVICO

WEIBLICHER KOPF, VIELLEICHT ARIADNE

ART DES SKOPAS. Mitte des 4. Jahrh. v. C. VOM SÜDABHANG DER ATHENISCHEN AKROPOLIS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

KNIDISCHE APHRODITE DES PRAXITELES

GRIECHISCHE MARMORKOPIE. AUS TRALLES IN KLEINASIEN

BERLIN, SAMMLUNG VON KAUFMANN

MÄDCHENKOPF, VIELLEICHT KORE

ART DES PRAXITELES

ORIGINALARBEIT des 4. Jahrh. v. C.

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

APHRODITE

ART DES PRAXITELES

BEI LORD LECONFIELD. PETWORTH (ENGLAND)

DAS MÄDCHEN VON CHIOS

ORIGINAL AUS FRÜHHELLENISTISCHER ZEIT

BOSTON, MUSEUM OF FINE ARTS

DER „SCHÖNE KOPF“ VON PERGAMON

HELLENISTISCH

BERLIN, STAATL. MUSEEN

DIE APHRODITE VON MELOS

HELLENISTISCHES ORIGINALWERK, 1820 AUF DER INSEL MILO GEFUNDEN

PARIS, LOUVRE

Die ganze Gestalt siehe in Abbildung 172

KOPF EINER GÖTTIN

BRONZE. SPÄTHELLENISTISCH. AUS ERZINDSCHAN (ARMENIEN)

LONDON, BRITISH MUSEUM

DAS MÄDCHEN VON ANTIUM

KOPF DER STATUE AUF TAFEL 136. AUS DER NACHFOLGE DES LYSIPP

3. Jahrh. v. C.

ROM, THERMENMUSEUM

DIE SOGENANNTE MEDUSA LUDOVISI, WAHRSCHEINLICH EINE ERINNYS

HELLENISTISCH

ROM, THERMENMUSEUM

GRABRELIEF EINES IM SIEGE GESTORBENEN WAFFENLÄUFERS (HOPLITODROMEN)

Nach Mitte des 6. Jahrh. v. C. GEFUNDEN VOR DEM PIRAEISCHEN TORE ATHENS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

GRABSTELE EINES JÜNGLINGS

Um 460 v. C. VON DER INSEL NISYROS

KONSTANTINOPEL, OTTOMANISCHES MUSEUM

GRABSTELE EINES JUNGEN KRIEGERS

Nach 450 v. C. AUS PELLA (MAKEDONIEN)

KONSTANTINOPEL, OTTOMANISCHES MUSEUM

GRABRELIEF EINES JÜNGLINGS ALS PALÄSTRITEN (APOXYOMENOS)

Um 460 v. C.

DELPHI, MUSEUM

GRABRELIEF EINES JÜNGLINGS

Um 440 v. C. ANGEBLICH AUS SALAMIS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

GRABRELIEF EINES JÜNGLINGS

RECHTS DER VATER ODER ERZIEHER, UNTEN DER SKLAVENKNABE

4. Jahrh. v. C. AM ILISSOS GEFUNDEN

ATHEN. NATIONALMUSEUM

GRABMAL DES ARISTONAUTES

4. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

GRABRELIEF EINER PRIESTERIN

4. Jahrh. v. C.

AN DER GRÄBERSTRASSE VOR DEM DIPYLON IN ATHEN

GRABRELIEF DER HEGESO

2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, VOR DEM DIPYLON

GRABRELIEF EINER FRAU

4. Jahrh. v. C. AUS DEM PIRAEUS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

DER AUSGANG DER AMEINOKLEIA

ATTISCHES GRABRELIEF des 4. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

GRABDENKMAL EINER FAMILIE VON VATER, MUTTER UND TOCHTER

4. Jahrh. v. C.

ATHEN

ATHENA AM GRENZSTEIN IHRES HEILIGEN BEZIRKES

WEIHRELIEF

Gegen 460 v. C.

ATHEN, AKROPOLISMUSEUM

RASENDE MÄNADE

VON EINEM RUNDALTAR. IONISCHER STIL. Um Mitte des 5. Jahrh. v. C.

VOM ESQUILIN. ROM

SANDALENBINDENDE NIKE

VON DER BALUSTRADE DES NIKETEMPELS AUF DER AKROPOLIS ZU ATHEN.

Gegen Ende des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS-MUSEUM

ECHELOS ENTFÜHRT BASILE

WEIHRELIEF AUS DEM BEZIRKE DIESES HEROS ZWISCHEN ATHEN UND DEM PIRAEUS. Ausgang des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, NATIONALMUSEUM

WEIHRELIEF AN ZEUS, HERA UND EINEN DIOSKUR

RECHTS DER STIFTER. 5. Jahrh. v. C.

AUS GORTYN AUF KRETA. PARIS, LOUVRE

DEMETER UND KORE

WEIHRELIEF MIT DER AUSSENDUNG DES TRIPTOLEMOS.

Ende des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

WEIHRELIEF SIEGREICHER FACKELREITER AN ARTEMIS-BENDIS

AUS DEM PIRAEUS. 4. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

WEIHRELIEF AN EIN GÖTTLICHES PAAR

LINKS DER STIFTER UND SEINE FAMILIE. 3. Jahrh. v. C. ANGEBLICH AUS KORINTH

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

DIE GEBURT DER APHRODITE AUS DEM MEERE

RELIEF AN EINEM ALTARAUFSATZ. Um 470 v. C.

AUS VILLA LUDOVISI. ROM

APHRODITE, VON DER HAUPTSEITE DES LUDOVISISCHEN ALTARAUFSATZES

(Tafel 280)

OPFERNDE BRAUT

VON DER NEBENSEITE DES LUDOVISISCHEN ALTARAUFSATZES

(Tafel 280. 147)

HERMES, EURYDIKE, ORPHEUS

MARMORRELIEF PHIDIASISCHEN STILS. 2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

NEAPEL

PARIS UND HELENA, VON EROS UND APHRODITE ÜBERREDET

RÖMISCHE MARMORKOPIE NACH EINEM RELIEF FRÜHHELLENISTISCHER ZEIT

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

„ALKIBIADES UNTER DEN HETÄREN“
RÖMISCHE KOPIE NACH HELLENISTISCHEM VORBILD
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

SKULPIERTE SÄULENTROMMEL VOM ARTEMISION IN EPHESOS

Um 350 v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

HEILIGE HOCHZEIT VON ZEUS UND HERA

METOPE VOM HERATEMPEL IN SELINUNT. STRENGER STIL. Um 470 v. C.

PALERMO, MUSEUM

KENTAURENKÄMPFE

METOPEN VOM PARTHENON. Um 440 v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

REITER VOM WESTFRIES DES PARTHENON

Um 440 v. C.

ATHEN, AM PARTHENON

MÄDCHEN MIT OPFERKANNEN. OSTFRIES. LONDON

JÜNGLINGE MIT WASSERKRÜGEN. NORDFRIES. ATHEN, AKROPOLISMUSEUM

AUS DEM FRIESE DES PARTHENON. WERKSTATT DES PHIDIAS

Um 440 v. C.

HEROS HERMES DIONYSOS DEMETER ARES NIKE HERA ZEUS

ATHENA HEPHAISTOS POSEIDON APOLLON ARTEMIS APHRODITE EROS HEROS

DIE GÖTTERVERSAMMLUNG IM OSTFRIESE DES PARTHENON. WERKSTATT DES PHIDIAS

Um 440 v. C.

KAMPFSZENE. FRIES AM THESEION IN ATHEN

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

KENTAURENKAMPF. FRIES VOM APOLLOTEMPEL BEI PHIGALIA

Mitte des 5. Jahrh. v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

AMAZONENFRIES VOM MAUSOLEUM ZU HALIKARNASS

Um 350 v. C.

LONDON, BRITISH MUSEUM

ALEXANDERSARKOPHAG VON SIDON. NEBENSEITE MIT PERSERSCHLACHT

Gegen Ende des 4. Jahrh. v. C.

KONSTANTINOPEL

KÖPFE VOM ALEXANDERSARKOPHAG AUS SIDON

Ende des 4. Jahrh. v. C.

KONSTANTINOPEL

ZEUS IM GIGANTENKAMPF. VOM FRIESE DES GROSSEN ALTARS IN PERGAMON, ERRICHTET VON EUMENES II

(183—174 v. C.)

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

BAU DER EIFÖRMIGEN ARCHE, IN DER AUGE INS MEER GESETZT WIRD

BERGNYMPHE, UNTEN DIENERIN

VOM FRIESE IN DER RINGHALLE DES GROSSEN ALTARS VON PERGAMON (TELEPHOSFRIES)

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

STUCKRELIEF MIT LANDSCHAFT. VON DER GEWÖLBTEN ZIMMERDECKE EINES HAUSES AUGUSTEISCHER ZEIT

GEFUNDEN IN DER VILLA FARNESINA IN ROM

ROM, THERMENMUSEUM

BAUER. ZU MARKTE ZIEHEND.

HELLENISTISCHES SCHMUCKRELIEF AUGUSTEISCHER ZEIT. MARMOR

MÜNCHEN, GLYPTOTHEK

ANSTÜRMENDER KRIEGER. BEMALTE TONTAFEL (PINAX)

Anfang des 5. Jahrh. v. C.

ATHEN, AKROPOLIS

ETRUSKISCHE FAMILIE BEIM MAHLE

WANDGEMÄLDE IN DER TOMBA DEI VAI DIPINTI IN CORNETO (TARQUINII)

HERAKLES ERSCHLÄGT KÖNIG BUSIRIS UND DIE ÄGYPTER. VON EINEM ALTJONISCHEN WASSERKRUG

6. Jahrh. v. C. AUS CAERE

WIEN, ÖSTERR. MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE

2

1

4

3

INNENBILDER VON ATTISCHEN TRINKSCHALEN

1, 3, 4 ART DES MEISTERS EUPHRONIOS; 2 ZEICHNUNG DES BRYGOS

Anfang des 5. Jahrh. v. C.

ACHILL VERBINDET DEN PATROKLOS

INNENBILD EINER TRINKSCHALE DES TÖPFERS SOSIAS

Anfang des 5. Jahrh. v. C.

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

ORPHEUS UNTER DEN THRAKERN. VON EINEM ATTISCHEN TONKRATER

Um 460 v. C.

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

FREIERMORD, NACH POLYGNOT. ATTISCHER TRINKBECHER

Um 450 v. C.

BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

AMAZONENSCHLACHT. NACH MIKONS GEMÄLDE IN DER „BUNTEN HALLE“ IN ATHEN (Erbaut um 460 v. C.)

OBEN KENTAURENKAMPF. VON EINEM ATTISCHEN MISCHKRUG. Gegen 450 v. C.

NEW YORK, METROPOLITAN-MUSEUM

POLYDEUKES BESIEGT AUF DER ARGONAUTENFAHRT DEN BEBRYKERKÖNIG AMYKOS IM FAUSTKAMPF
GRAVIERUNG AUF EINER TOILETTENCISTE AUS BRONZE
GEMACHT IM ANFANG DES 4. JAHRHUNDERTS v. C. VON NOVIOS PLAUTIOS IN ROM
WAHRSCHEINLICH NACH DEM GEMÄLDE DES MIKON IM DIOSKURENTEMPEL ZU ATHEN (Um 460 v. C.)
ROM, MUSEO KIRCHERIANO

GRABSTEIN DES MNASON

POLIERTER SCHWARZER KALKSTEIN

ZEICHNUNG GEHÄMMERT, BILDFELD GERAUHT

2. Hälfte des 5. Jahrh. v. C.

AUS DER NEKROPOLE VON THEBEN. THEBEN, MUSEUM

LETO UND NIOBE MIT IHREN FREUNDINNEN BEIM KNÖCHELSPIEL. GEMÄLDE AUF MARMOR

5. Jahrh. v. C.

FRÜHRÖMISCHE KOPIE VON ALEXANDROS DEM ATHENER

AUS HERCULANUM. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

APHRODITE MIT EROS. HERA. VIERGESPANN

KOLORIERTE ZEICHNUNGEN AUF ELFENBEIN

ATTISCH vom Anfang des 4. Jahrh. v. C.

AUS DEM GRABHÜGEL KUL-OBA BEI KERTSCH (SÜDRUSSLAND)

PETERSBURG, MUSEUM DER ERMITAGE

HEROINE IN DER UNTERWELT

AUS DER WANDMALEREI EINES ETRUSKISCHEN FELSGRABES,

DER „GROTTA DELL' ORCO" BEI CORNETO, DEM ALTEN TARQUINII

4. Jahrh. v. C.

SCHLACHT ALEXANDERS GEGEN DARIUS

MOSAIK AUS DER CASA DEL FAUNO IN POMPEJI. NACH EINEM GEMÄLDE, VIELLEICHT DES PHILOXENOS VON ERETRIA

Um 300 v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

ACHILL ENTLÄSST BRISEIS

WANDGEMÄLDE AUS DEM „HAUSE DES TRAGISCHEN DICHTERS“ IN POMPEJI

NACH EINEM VORBILD des 4. Jahrh. v. C.

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

PARIS UND HELENA, VON APHRODITE UND PEITHO SICH ZUGEFÜHRT
EROS AN DER SCHWELLE DES BRAUTGEMACHES. POMPEJANISCHES WANDBILD.

NACH EINEM VORBILD HELLENISTISCHER ZEIT

POMPEJI, CASA DEGLI AMORINI DORATI

APHRODITE DER BRAUT ZUREDEND

AUS DER „ALDOBRANDINISCHEN HOCHZEIT". (Taf. 317. Abb. 203)

RÖMISCHE KOPIE EINES GRIECHISCHEN GEMÄLDES etwa des 3. Jahrh. v. C.

ROM, BIBLIOTHEK DES VATIKANS

HYMENAIOS AUF DER SCHWELLE DES BRAUTGEMACHES. AUS DER „ALDOBRANDINISCHEN HOCHZEIT“. (Taf. 316. Abb. 203)

ROM, BIBLIOTHEK DES VATIKANS

DIE CHARITEN

POMPEJANISCHES WANDGEMÄLDE NACH DER HELLENISTISCHEN GRUPPE TAFEL 161

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

NEREIDE EINEN MEERPANTHER MIT WEIN TRÄNKEND
WANDGEMÄLDE AUS STABIAE
NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

BILDNISSE IN ENKAUSTISCHER MALEREI AUF HOLZ
VON MUMIEN AUS RABAJJAT UND HAWARA IM NILDELTA
GRIECHISCHE KUNST des 1. und 2. Jahrh. n. C.
AUS SAMMLUNG GRAF